

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Husitská teologická fakulta

Klezmer v moderní době

Klezmer in Modern Time

Bakalářská práce

Vedoucí práce:

doc. PhDr. Bedřich Nosek, CSc.

Autorka:

Eva Hosnédlová

Praha 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a všechny citace a prameny řádně vyznačila v textu. Veškerou použitou literaturu a podkladové materiály uvádím v příloženém seznamu zdrojů.

V Praze, dne 18. července 2010

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce doc. Bedřichu Noskovi za cenné připomínky a náměty při zpracování tohoto tématu. Za dosavadní podporu ve studiu děkuji také svým rodičům.

Anotace (CZ):

Bakalářská práce "Klezmer v moderní době" se zabývá proměnami pojmu klezmer. Pojednává o židovských hudebnících z východní Evropy a Ameriky, přes vznik klezmeru jako stylu hudby v 70. letech 20. století, až do dnešní doby. Jedním z cílů práce je zaznamenat a pochopit kořeny a současnou tvorbu klezmerových kapel. Metodou pro zpracování tématu byla analýza rozličných zdrojů - literatury, hudebních nosičů a další historických dokumentů.

Annotation (EN):

The Bachelor's thesis "Klezmer in Modern Times" deals with the development of the concept of Klezmer. It focuses on Jewish musicians from Eastern Europe and America, on the establishment of Klezmer as a musical style in 1970s, up to the present. One of the paper's objectives is to record and understand the roots and current production of Klezmer bands. The method applied for the topic was an analysis of different sources - literature, musical media and other historic documents.

Klíčová slova (CZ):

Klezmer, hudba, muzikanti, moderní doba, východní Evropa a Amerika, kapela, klezmerský revival.

Key words (EN):

Klezmer, music, musicians, modern times, Eastern Europe and America, band, Klezmer Revival.

Obsah

1 Úvod.....	6
2 Co je to klezmer? O kořenech židovské hudby	8
2.1 Lejconim, cechy, aškenázové a první klezmeři	8
2.2 Sociální postavení klezmerů a jeho vývoj	11
2.3 Cikánské a balkánské vlivy na klezmerskou hudbu	12
2.4 Hudba klezmerů, typické hudební nástroje, tanec a notové zápisy	13
3 Moderní klezmer v Evropě a Severní Americe	16
3.1 Emigrace Židů do Ameriky a jejich sociální postavení v novém prostředí	18
3.2 Židovská asimilace, Newyorské jidiš divadlo, svatby a další rituály	19
3.3 Důležití američtí klezmerští hudebníci 1. poloviny 20. století	21
3.4 Zásadní proměny v klezmerské hudbě a vliv Maxe Epstein	23
3.5 Klezmerské komerční nahrávky	24
3.5.1 Zánik klezmerské hudby v Severní Americe (50. léta 20. století)	26
3.5.2 Revival hudby klezmerů (70. léta 20. století)	28
4 Problém chápání pojmu klezmer: Je stále klezmer klezmerem?	30
4.1 Vztah jidiš komunity a klezmerského revivalu	31
4.2 Jidiš a problém nových písní	32
4.2.1 Názory veteránů na inovativní přístupy v klezmerové hudbě	33
4.3 Současná scéna klezmerů, porovnání kapel s rozdílným pojetím stylu	33
4.3.1 Michael Alpert a Brave Old World – tradice jidiš a modernismus	34
4.3.2 Adrienne Cooper a Mikveh – feministický klezmer a téma ženy	36
4.3.3 Lorin Sklamberg a The Klezmatics - nové pojetí: rock a fúze s jazzem	38
4.4 Současný klezmer v Evropě a Leopold „Poldek“ Kozlowski	42
4.5 Klezmer v Izraeli	44
5 Závěr.....	45
Zdroje:	47

1 Úvod

Klezmerový styl hudby je dnes velmi oblíben pro svou veselou melodiku k tanci, především mezi studenty a mladými lidmi. Můžeme se s ním setkat na nejrůznějších místech, od velkých festivalů world music, koncertních pódíí kulturních center, i v synagogách. Pravidelnými návštěvami v Česku nás ctí svou přítomností kapely jako jsou američtí The Klezmatics, Amsterdam klezmer band z Nizozemska, židovský hip-hoper Socalled z Kanady, brilantní klarinetista David Krakauer a další. V Praze se letos konal již XI. ročník festivalu česko-německo-židovské kultury Devět bran, v jehož rámci vystupují i klezmerové kapely. Přestože sama klezmerovou hudbu poslouchám, uvědomila jsem si, že o jejím původu a historii mám jen útržkovité znalosti. Tušila jsem, že se jedná o „veselou židovskou hudbu“, která se „hrála na svatbách“. Tato neznalost se pro mne stala jedním z důvodů, proč jsem si vybrala jako téma své bakalářské práce právě „Klezmer v moderní době“ a to aniž bych zpočátku věděla, co vše se k tomuto tématu váže. V úvodních stránkách se věnuji historii pojmu „klezmer“, především ve východní Evropě. Dále se zabývám židovskými imigranty v Severní Americe, kteří vycházejí z tohoto kulturního prostředí, hudby, jazyka jidiš a náboženství. V poslední části bakalářské práce pojednávám o revivalu klezmerské hudby až do současných podob tohoto žánru.

Důležité je zmínit své počáteční trápení s používáním pojmu „klezmer“. Význam tohoto slova se totiž v průběhu staletí dosti měnil. Ve své práci jsem se ho rozhodla rozlišovat následujícím způsobem. Za prvé zmiňuji pojem „klezmer“ ve smyslu hudební nástroj, poté v jednotném čísle „klezmer“ ve smyslu hudebníka, množné číslo ve významu hudebníci pak je v podobě „klezmeři“. Hudbu raných „klezmerů“, hudebníků (až do revivalu hudby židovských muzikantů na konci 2. poloviny 20. století, kterým se budeme na těchto stránkách také věnovat), nazývám „klezmerská“. Tento pojem byl až do začátku 70. let 20. století spíše hanlivým označením ngramotného hudebníka, který neumí číst z not. Např. velká ikona hry na klarinet žijící v Americe, Dave Tarras, by o sobě před touto dobou nikdy neprohlásil, že je „klezmerem“. Natolik si vážil svého hráčského umění a zakládal si na něm. Až po proměnění termínu „klezmer“ při „klezmerském revivalu“ (opět mám na mysli revival „klezmerů“, židovských hudebníků starých východoevropských

tradic), začínáme mluvit o „klezmeru“ jako stylu hudby. Zde již používám pojem „klezmerová kapela“, jako výraz pro klezmerový styl hudby. V bakalářské práci dojdou k současné scéně klezmeru a podávám příklad rozdílného pojetí ve stylu tří současných klezmerových kapel v Americe. Na úplném závěru pojednávám o soudobém klezmeru ve světě a zmíním i Českou republiku. Dotknu se i současných hudebních trendů, čímž dávám důvod k zamyšlení nad budoucím vývojem tohoto hudebního stylu.

K práci jsem využívala především nabídku veřejných knihoven a knihovnu Židovského muzea, kde jsou možnosti i vypůjčení hudebních disků. Za relativně širokou nabídku Židovského muzea jsem velmi vděčná a na tomto místě bych také chtěla poděkovat velmi ochotným pracovníkům této instituce, kteří mi byli často nápomocní. Výběrovou diskografii uvádím na konci práce. Ke zpracování tématu jsem používala i internet, kde se dají vyhledat ukázky hudby různých interpretů židovské hudby. Jako metodu práce jsem tedy zvolila analýzu rozličných zdrojů od literatury přes hudební nosiče až k dalším historickým materiálům.

2 Co je to klezmer? O kořenech židovské hudby

Již v biblické době se Židé těšili bohatému hudebnímu životu uvnitř i vně centrální svatyně své víry, jeruzalémském chrámu. Zmínky o hudbě nacházíme i v množství náboženských spisů, kde se píše o různých melodických i bicích nástrojích, hudebnících a zpěvácích. Velkým obratem v chápání hudby v životě lidí se stala doba po zničení jeruzalémského chrámu Římany v roce 70 n. l. Rituální život Židů i se svou hudební součástí se podřídil nové organizaci. Zatímco doposud byl průběh bohoslužby doprovázen instrumentálními a vokálními dovednostmi profesionálních chrámových hudebníků, *lévitů*¹, po tragické události ztráty svatyně a rozptýlení Židů byl na výraz smutku stanoven zákaz hudební výuky učenci písma, rabíny. O tom se zmiňuje i židovský učenec Maimonides², který se ještě ve 12. století zmiňuje: „Poté co chrám padl v rozvalinách, nařídili mudrci, aby se nehrálo na hudebních nástrojích, a zakázáno je těšit se jakýmkoli druhu zpěvu a hry a jakýmkoli znějícími nástroji, a je to zakázáno kvůli zničení chrámu.“³

Dodnes je ze strany židovských obcí hudební i taneční výuka, a to nejen v synagoze, podrobována mnohým omezením. Na druhou stranu je rabínské stanovisko vůči světské hudbě v rozporu s náboženským zákonem, že ženich a nevěsta mají svůj svatební den prožívat v radosti.⁴

2.1 Lejconim, cechy, aškenázové a první klezmeři

Jako *lejconim*⁵ byli označováni profesionální židovští instrumentalisté, jinak také *lejcim*, což je množné číslo od slova *lejc*. Tento pojem je obsažený už v hebrejsky psané Tóře (pěti knihách Mojžíšových), kde má význam rozpustilý, nesvědomitý nebo drzý a označoval kejklře, šašky a posměváčky. Slovo *lejc* a jeho význam se ve 13. století rozšířilo. Byli tak označováni nejen hudebníci obecně, ale pojem zahrnoval i židovské svatební baviče (*špásmachery*), vypravěče vtípů, tanečníky a žebráky, kteří ve středověku chodili od domu k domu a bavili i dráždili

¹ *Lévité* (hebrejsky *levijim*) jsou profesionální synagogální hudebníci doby před vyvrácením druhého Chrámu v Jeruzalémě; potomci Léviho, třetího syna praotce Jákoba. Více (klezmeři)

² Rabi Moše ben Maimon (1135 – 1204).

³ Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 33.

⁴ Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 33-34.

⁵ Pojem „lejcan“ se zachoval i v moderní hebrejštině, znamená vtípal (klaun).

lid svými vyprávěními, kde se často odrážela i protivná pravda. Za své aktivity byli i často pokutováni. Mnoho těchto šprýmařů – lejconimů hrálo na hudební nástroje, ale teprve v průběhu 16. století se začali oddělovat od „bláznů *lejconim*“, kteří používali nástroje jen jako doprovod ke svým kouskům, „hudebníci *lejconim*“. Ti se stali zvláštní profesní skupinou. Lejconim byli nejpočetnější a nejvlivnější skupina hudebníků uvnitř židovských osídlení v aškenázské oblasti a nežádka předčili svým uměním i *chazany* (*chasonim*)⁶, profesionální předzpěváky v synagoze. Vystupovali nejen na svatbách, ale i na tržištích a v domech zámožných měšťanů.⁷

Židovští hudebníci začali vytvářet své vlastní cechy na konci 16. a na začátku 17. století v Čechách a poté v Polsko-Litevské unii. Vznik cechů povýšil sociální status židovských hudebníků, a vedl k opuštění staršího termínu *lejc* ve prospěch nového, respektovanějšího termínu *klezmer*. *Klezmer* je slovem z jidiš a je složeninou výrazů z rabínské hebrejštiny, kde spojením slov *klej* (nástroje) a *zemer* (píseň) dostaneme doslova „hudební nástroje.“ Od 16. století se pojem stal označením obecně pro hudebníky. Ve východní Evropě a v imigrantských společenstvích Severní Ameriky, Izraeli a dalších centrech, kde přebývali aškenázští Židé, se slovo *klezmer* vztahovalo na povolání rituálních hudebníků, kteří byli vázáni na chod náboženského života a hráli na svatbách a jiných slavnostech. Termín *klezmer* se do Německa dostává až s přílivem židovských hudebníků z Čech (tehdejší označení Bohemia) a Polska. Použití výrazu *klezmer* bylo vhodnější, na rozdíl od dřívějšího hanlivého *muzikant*. Toto rozlišení přetrvávalo do konce 19. století, kdy se dostalo přízni Židům a ti získali možnost vstoupit na konzervatoře v Rusku a Rakousko-Uhersku.⁸

Pro termín *klezmer* je důležité vysvětlit, co znamená pojem *aškenáz*. Slovem *aškenázy* označovali Židé první relativně hustě osídlené židovské obce, které vznikaly před tisíci lety ve východní Evropě a na březích Rýna. Jak se Židé stěhovali a obce rostly či zanikaly, pojem se začal vztahovat i na židovské obce ve všech tehdejších německy mluvících a kulturních oblastech. Mezi ně patřilo dnešní Německo, Rakousko, Čechy, Morava a západní Maďarsko. Během středověku se vyvinula u aškenázů také odlišná výslovnost hebrejského jazyka a stejně tak se

⁶ „Chazan“: z hebrejštiny, náboženský dohlizitel. Muž, který vede v synagoze modlitby. Více viz Johnson, P.: Dějiny židovského národa. Český Těšín, 1996. Str. 566.

⁷ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 30-31.

⁸ The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

rozvinul i vlastní jazyk jidiš.⁹ Až do 20. století bylo hlavním centrem populace aškenázů území dnešní Litvy, Běloruska a Ukrajiny a sahalo od Baltského moře až k Černému moři. Židé zde však přes počáteční výhody museli čelit i cíleným útokům a nenávisťným pogromům. Největším pogromem před druhou světovou válkou se stalo kozácké povstání Bohdana Chmelnického, při kterém zemřelo několik tisíc Židů, což bylo v té době asi 40 procent židovského obyvatelstva Ukrajiny. Židé z této oblasti během 19. století emigrovali do Ameriky a později, když nastoupil sionismus, do Palestiny. Během druhé světové války byla více než polovina evropských Židů vyvražděna nacisty. Nejmarkantnější ztráty utrpělo právě obyvatelstvo Polska (kolem 3 milionů lidí), Sovětského svazu (asi jeden milion) a Maďarska (kolem 300 tisíc lidí). Hlavním centrem aškenázského židovstva je dnes především Izrael a Amerika.¹⁰

Život a činnost klezmerů v Praze jsou díky bohatému písemnictví „Pražského židovského hráčského (muzikantského) cechu“¹¹ podrobně dokumentovány. V Praze, jednom z nejdůležitějších center aškenázského židovství ve střední Evropě, byl založen židovský muzikantský cech roku 1558 jako zájmové společenství, které mělo hájit zájmy židovských hudebníků vůči křesťanským konkurentům a nevzdělaným „fušerům“. Sama vrchnost s jeho založením souhlasila a potvrdila jeho cechovní řád. V roce 1651 měl cech největší počet členů a patřilo k němu 42 hudebníků přes houslisty, cimbalisty, kontrabasisty, loutnisty a citeristy. Cechy sdružovaly klezmary východní Evropy i hudebníky starého Izraele – *lévity*¹², ale i světské, mimo chrám činné hudebníky a hudebnice.¹³

Do Německa přišel termín *klezmer* až v 18. století, s přílivem židovských hudebníků z Čech a Polska.¹⁴

⁹ Jidiš, řeč aškenázských Židů, původně pouze hovorový jazyk, který začínal být od 13. století, zpočátku pouze ojedinelé, tradován i písemně. Od počátku se jednalo o smíšený jazyk, jehož základem je střední horní němčina s hebrejskými, aramejskými, slovanskými (ty tvoří asi 20%) a románskými komponenty. V průběhu historického vývoje vznikly dvě základní větve: západní jidiš (německé jazykové oblasti, Nizozemí, severní Itálie) a východní jidiš (Litva, Polsko, Rumunsko, Ukrajina, Bělorusko, Rusko). Na přelomu 19. a 20. st. zůstala uchována pouze východní jidiš, která se postupně vyvinula v moderní jazyk. V důsledku migrační vlny v 80. letech 19. století začala být východní jidiš používána i v západní Evropě, Americe a Palestině. V důsledku vyhlazení velké části východoevropských Židů za 2. světové války ztratila jidiš svůj původní význam. Dosud je však používána ortodoxními Židy jako jazyk všedního dne oproti hebrejštině, považované za posvátnou řeč. Více viz Encyklopedie Universum, 4. díl. Odeon, Praha, 2001. Str. 369-370.

¹⁰ Více v: Newman, J., Sivan, G.: *Judaismus od A do Z*. Sefer, Praha, 1992. Str. 285. A Pavlát, L., Fiedler, J., Šedinová, J. a kol.: *Židé – Dějiny a kultura*. Kliment a Mrázek, Praha, 1997. Str. 144.

¹¹ Prager Juden-Spielleutezunft

¹² Lévitě jsou profesionální hudebníci templu.

¹³ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: *Klezmeři*. H&H, Jinočany, 2003. Str. 38.

¹⁴ Více viz: *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Volume 1. Yale University Press, 2008.

2.2 Sociální postavení klezmerů a jeho vývoj

Jedním ze znaků ekonomické struktury klezmerského stavu byl jeho sociální systém, který fungoval na principu solidarity. Všichni členové pravidelně přispívali stanovenou daní, ze které se v případě potřeby vyplácely peníze nemocným kolegům v povolání nebo se vyplácela podpora vdovám a sirotkům.

Klezmerské soubory (*di klezmer*, *kapelye*, nebo *khevrisa* / *khevrusa*) byly tradičně obsazovány muži. Přesto se v některých oblastech stávaly i dcery z klezmerských rodů hudebnicemi. Vytvářely takzvané *froyen kapelyes* (dosl. ženské kapely), ovšem tyto formace nemohly vystupovat na židovských svatbách.

Lídrem kapely byl obvykle první houslista, který přenechával svou pozici synovi nebo zeťovi. Zatímco vůdce kapely byl obvykle hudebníkem na plný úvazek, členové kapely vykonávali často i jiné profese. V lepších ekonomických časech se zabývali například výrobou klobouků nebo měli i jiná řemesla.¹⁵

Společenské dění je v životě Židů zakotveno v religiozní struktuře, proto i hraní na svatbách je součástí duchovní hudby. Židovské svatby obvykle pokračovaly déle než jeden den a zahrnovaly přechod od meditativní hudby před obřadem, která měla např. při rituálu *kale bazecn*¹⁶ nevěstu dojmout až k slzám na znamení skončení starého života, po různé druhy radostných tanců. Svatební repertoár často ovlivňovalo majetkové postavení rodiny, pro kterou hráli. Hudebníci si tak nechávali často nejlepší a nejoriginálnější kousky svého čísla pro nevěsty bohatých rodin či pro jinak vysoce postavené občany. Klezmeři kromě svateb dostávali zakázky k hudebním vystoupením především při veselých slavnostech židovského roku, jako je *purim* (slavnosti připomínající záchranu perských Židů před vyhubením), osmidenní slavnosti světla *chanuka*, slavnosti stanů *sukot* či slavnosti radosti z Tóry *simchat Tóra*. Často hrávali i během bohoslužby v synagoze a na konci šabatu. Vystupování klezmerů se neomezovalo jen na náboženské obřady a rituální oslavy, ale byli zváni i do domů zámožných židovských rodin.

Hudební aktivita klezmerů se neomezovala jen na židovskou společnost. V Polsku panovala mezi klezmerskými kapelami tvrdá hierarchie a zatímco si

¹⁵ The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

¹⁶ *Kale bazecn* je rituální obřad „nastolení“ nevěsty (z něm. „besetzen“). Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 254.

největší polští magnáti najímali nejlepší klezmary ze zahraničí, ti níže postavení se museli spokojit s místními klezmary. Tito nejnižší postavení klezmeři pak mnohdy vystupovali na pohanských svatbách nebo po hospodách.¹⁷

Kromě toho některá větší města, jako bylo například Vilno (dnešní litevský Vilnius) nebo Berdičev, angažuje klezmerské soubory přímo v synagogách jako hudební doprovod během svátků. Několik chasidských dvorů rovněž podporuje rozvoj klezmerské hudby tím, že buď zaměstnává místní klezmorim nebo vydržuje vlastní *kapelye*, jejichž členem byl například rabi z Lubaviče v 19. století. Výrazný klezmerský repertoár se uchoval třeba v Sadagoře a Buhuși v Bukovině.

2.3 Cikánské a balkánské vlivy na klezmerskou hudbu

Klezmeři tvořili majoritu profesionálních hudebníků výhradně v oblastech, kde nebyl velký počet Romů, především v Polsku a Litvě. Jinde totiž Romové přebírali práci židovským klezmerům. Centrum klezmerské hudby se nacházelo především ve větších městech, jako například ve Vilně a Lvově. Do 18. století tvořili klezmeři převahu v osmanském Moldavsku, zejména v tehdejší hlavní městě regionu Iași¹⁸. Profesionální klezmeři vytvářeli své vlastní kasty, mluvili svým profesionálním *jidiš* slangem a často uzavírali sňatky s rodinami svatebních bavičů (*badchonim*). Některé klezmerské linie přetrvaly i více než sto let, jako například rod Lemischesů z Iași a Beltsiové v Moldávii.

Po vyhnání Turků v roce 1699 se někteří klezmeři vystěhovali z jižního Polska do Maďarska a začali zde spolupracovat s cikánskými muzikanty. To vedlo k hluboké interakci mezi židovskou a maďarskou populární hudbou. Ještě dnes slyšíme v maďarské a balkánské hudbě čitelnou podobnost s klezmerskou hudbou. Nicméně emancipace Židů v habsburských zemích v roce 1867 vedla k rychlému poklesu klezmerské profese v Maďarsku, v Čechách a na Moravě, a tak se Romové začali angažovat v hudbě místo nich. V Maďarsku a Čechách zase hráli většinou

¹⁷ The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

¹⁸ Město Iași se dnes nachází na území Rumunska.

nežidovští muzikanti, kteří se židovský styl hudby klezmerů pokoušeli jen všemožným způsobem napodobit.¹⁹

V letech 1772 – 1795 došlo k dělení Polska a k velkým změnám pro židovstvo, které zde žilo. Židé ve východních oblastech Polska, ke kterým patřily tehdy velké části dnešní Ukrajiny, Běloruska a Litvy, se stali poddanými ruské říše. Přijímání Židů do ruských a rakouských hudebních konzervatoří v poslední třetině 19. století ovlivnilo i styl a výkon profesionálních klezmerů, především ve větších městech. O této situaci bude ještě pojednáno dále. Po první světové válce byli klezmeři stále více integrováni do různých forem evropského hudebního života, i když si i oni udržovali role v židovské komunální muzice. Holocaust pak znamenal úplné ukončení klezmerské hudby v Polsku. V Sovětském svazu byl tento žánr podstatně potlačen.²⁰

2.4 Hudba klezmerů, typické hudební nástroje, tanec a notové zápisy

Klezmeři působící v Praze hráli na řadu nástrojů, židovští hudebníci v Polsku hráli převážně na harfu, citeru a loutnu. V polovině 17. století se však klezmerské soubory ustálily na čtyř až pětičlennou skupinu muzikantů, kterou vedl první houslista. Patřil sem malý cimbál (jidiš tsimbl), druhé housle, basa nebo cello, a občas jako doprovod dřevěná flétna. Během 18. století se tato sestava přesunula do Německa a Holandska a zdá se, že byli ovlivněni nežidovskými hudebníky. Na začátku 19. století se stává klarinet součástí klezmerských kapel v Moldávii a pruském Polsku a v nejvýchodnějších oblastech se začíná do souborů prosazovat buben jako základ rytmiky.²¹

Většina klezmerů z menších měst pravděpodobně zůstala dlouho negramotnými, ale zdá se, že notový zápis přijali lidé souborů na začátku 19. století, přinejmenším ve větších městech. Jako profesionální hudebníci, kteří vyhrávali společnosti i několik hodin v kuse, potřebovali mít klezmeři co možná největší

¹⁹ The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

²⁰ The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

²¹ The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

repertoár, včetně klasických i lidových písní rolníků. Jen však malý zlomek klezmerského repertoáru se zachoval dodnes. Jako cech profesionálních klezmerských skladatelů nezveřejňovali svou hudbu, ale prostě ji podali svým nástupcům v *kapelye*. V Evropě se objevuje komerční natáčení v Polsku před první světovou válkou. Rané nahrávky z Galicie dokumentují umělecká sóla různého žánru, ale brzy nato je nahrazují populární nahrávky z Belfu a Podolí, které měly nižší uměleckou úroveň

Scénická dokumentace klezmerové hudby se zachovala z oblastí na Ukrajině a mnohem méně pak z Polska a Litvy. Obecně platí, že repertoár tvoří kontinuum začínající s improvizací v tekoucím rytmu (*Taksim, doyne*), polotvrdé melodie rubato (*shteyger, zogekhts*) a improvizace s rytmickým základem (*gedanken*). Některé melodie byly inspirovány blízkovýchodní hudbou a byly hrány na turecké housle (*tsvey shtrines*) se dvěma hráči na strunné nástroje. Jeden z hlavních žánrů svatební ceremonie bylo improvizované *kale-baveynen* a to za účelem, aby rozplakali nevěstu nebo *kale-bazetsn*, kdy houslista a čembalista hráli v jiném stylu od zpěvu *badkhna*.²²

Nejnámější typy tanců se nazývají *freylekhs, khosidl, rikudl, hopke* a *karahod*. Na ruském území se termínem *khosidl* označoval pomalý *freylekhs* s více introvertním charakterem, který se podobá melodiím užívaným pro svatební rituální tance. Moldavský tanec *boiereasca* byl částečně složen klezmery v polovině 19. století. Byla také rozvinuta průvodová hudba *gas-nign* (melodie ulice), nebo *mazltov* (hodně štěstí).

Rané odkazy na *klezmery* (před 19. stoletím) se objevují na židovských i křesťanských nahrávkách. Literatura a vizuální reprezentace *klezmorem* se objevuje dříve. Uvést můžeme například popis cimbalisty Jankieliho v eposu Pan Tadeusz od Adama Mickiewicze z roku 1834. Od poloviny do konce 19. století se zmínky o klezmorech objevují výhradně v jidiš záznamech.

Po první světové válce se klezmeři v rostoucí míře integrovali do rozmanitých forem evropského hudebního života, stejně jako stále zastávali roli v židovské veřejné hudbě.

²² The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

Notové záznamy klezmerů známe většinou až z počátku 19. století a to z větších měst. Protože profesionální klezmeři potřebovali co nejširší repertoár, objevují se u nich jak lehčí klasická díla, tak i lidová hudba. Všelijaká historická dokumentace zanechala záznamy z jižní oblasti od Haliče po Ukrajinu a Moldávii, ale už méně se dozvíme z Běloruska, Litvy a Polska.

3 Moderní klezmer v Evropě a Severní Americe

Za zlomovou událost pro následný vývoj klezmerské hudby považují rok 1881, ačkoliv byl sebesmutnější. Událost v tomto roce rozpoutala velké vlny migrace Židů z východní Evropy do Severní Ameriky, především do New Yorku. Tento zásadní kulturní předěl označím ve své práci „moderní dobou“.

Po vládě obávaného ruského cara Mikuláše I. (Nikolaj Pavlovič, 1796-1855) se pronásledování a utlačování Židé dívali do budoucnosti s větším optimismem. Nástupcem se totiž stal jeho syn Alexandr II.,²³ který byl nakloněn reformám. Umožnil Židům vstup na ruské školy, univerzity a konzervatoře a i v jiných ohledech jim vycházel vstříc. Akceptování Židů na ruských konzervatořích ovlivnilo klezmerský styl a otevřely se jim profesionální možnosti hudebníků i ve větších městech. Ovšem následné zavraždění Alexandra II., který byl označován za cara Židů, roku 1881 nastaly velké pogromy. Ty začaly dne 29. dubna a podněcoval je a organizoval ministr vnitra Ignatěv, nadšený milovník slovanství. Pogromy se záhy rozšířily do více než sta dalších ohnisek. Během období třiceti let mezi 1881 – 1911 byla vydána řada protižidovských zákonů, omezení přístupu Židů k různým profesím a další nenávistné kroky. Od roku 1881 proto Židé prchali směrem na západ a tento rok se stal jedním z nejdůležitějších v židovských dějinách od vyhnání Židů ze Španělska v roce 1492. Exodus se však netýkal jen polské, besarabské, běloruské a ukrajinské části Ruska, především ze severozápadu na pruské hranici. Mezi lety 1881 – 1914 emigrovali z rakouské Haliče více než 350 000 Židů a ještě víc jich odešlo z Rumunska, kde byli také krutě pronásledováni. Emigrační vlny měly následky jak pro Židy, ale staly se zároveň klíčové ve světových dějinách. Do Spojených států odešly více než dva miliony Židů. Již před touto dobou nacházíme židovská centra například v Chicagu, Detroitu, v Clevelandu, Milwaukee a New Orleans, nicméně, až nyní se díky vlnám emigrace staly tak výrazně významnými. Na dalších stránkách se

²³ Alexandr II. Nikolajevič, 1818 – 1881, ruský car od 1855 z rodu Romanov-Holstein-Gottorp, syn Mikuláše I. Nastoupil na trůn v průběhu krymské války a byl nucen přiznat porážku Ruska mírem pařížským (1856). Rusko se pak na 15 let vzdalo aktivní evropské zahraniční politiky a car se soustředil na domácí reformy, jež byly podle jeho názoru předpokladem obnovení ruské mocenské pozice. Prvním zásadním krokem k vytvoření moderní, občanské, společnosti byl A. manifest z 19. 2. 1861, jenž rušil nevolnictví. Další zákony o výkupu půdy umožňovaly rolníkům získat půdu, na které pracovali. Aristokracie se však stavěla k těmto reformám negativně, a tak zůstaly v Rusku i nadále silné reliktů feudalismu. Díky jeho reformám (školsství, finančníctví), došlo v Rusku od 60. let 19. stol. k velkému hospodářskému a kulturnímu rozmachu. V zahraniční politice se soustředil zprvu na do mimoevropských oblastí (připojení Kavkazu, postupné dobývání Střední Asie), když se projeví blahodárné důsledky reform, zaměřil se opět západním směrem. Vítězstvím ve válce proti Turecku (1877 až 1878) se Rusko opět zařadilo mezi evropské velmoci. „Car osvoboditel“ A. II. byl zavražděn atentátníkem. Viz. Encyklopedie osobností od starověku po současnost. Nakladatelský dům OP, Praha, 1993. Str. 21.

budeme zabývat především životem židovských hudebníků- klezmerů v New Yorku. Ten se na dlouhou dobu stal největším městem pro židovské emigranty ze Starého světa, především východní Evropy.²⁴

Etnomuzikolog Mojše Beregovskij dokumentoval klezmerský repertoár na Ukrajině v období let 1930 až 1940. Hledal pouze hudební žánry, které našly místo na tradičních židovských svatbách a byly složeny *klezmer*y, židovskými hudebníky. Jedním z výstupů jeho bádání bylo i založení ústavu pro výzkum klezmerské hudby. Zatímco židovští profesionální hudebníci (které tvořili muži i ženy), byli všude dobře známi, židovský instrumentální repertoár, styl a systém žánru, je zdokumentován pouze ve východní Evropě a druhotně pak v Severní Americe a v Izraeli.

První klezmerský hudebník, který se proslavil na evropských koncertních pódiiích, byl cimbalista z Běloruska jménem Yekhiel Mikhl Guzikow. Žil v letech 1806-1837. Mezi další známé klezmerské skladatele 19. století patří i houslista Avraham Kholodenko z Berdičeva (1828-1902), známý pod přezdívkou „Pedocer“, Shepsl z Kobrynu, Melekh Klezmer a Khayim Fiedler z Orhei, Shmuel Weintraub z Brodu, Khone Wolfstahl z Tarnopoel (1853-1924) a Selig Itsik Lemisch z Beltsu (1819-1891).²⁵

Během prvních desetiletí 20. století několik židovských hudebníků, z nichž je většina studentů buď Nikolaje Andrejeviče Rimského-Korsakova, nebo Anatolije Liadova z petrohradské konzervatoře, skládá díla založená na klezmerském repertoáru. Mezi hlavní postavy tohoto hnutí patří Yo'el Engel, Joseph Achron, Aleksandr Krein, Michail Gnesin a Jacob Weinberg.²⁶

²⁴ Více viz Johnson, P. : Dějiny židovského národa. Nakladatelství Alexandra Tomského, Řevnice, 1996. Str. 350-352.

²⁵ The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

²⁶ The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

3.1 Emigrace Židů do Ameriky a jejich sociální postavení v novém prostředí

Přesný počet vystěhovalých hudebníků nám není znám. Zpočátku se do Ameriky vydávali spíše než vyhlášení a vážení klezmeři, jako byl například houslista Pedocer, hudebníci z kratší linie klezmerských rodin a mladší synové, často ti méně nadaní.²⁷ Známe však i několik zavedených evropských klezmerů přistěhovalých do Ameriky, jako byl šumař Selig Lernisch, který přišel do Philadelphie v roce 1882. A hlavně vynikající klarinetisti, kteří měli velký vliv na pozdější klezmerský revival a kterým bude dále věnována pozornost v této práci, v Evropě narození Shloymke Beckerman (1883-1974), Naftule Brandwein (1884-1963) a Dave Catharina Tarras (1897-1989). Ti začali svou kariéru až v Americe.²⁸

Během generace ztratily nástroje jako housle, flétna a cimbál své místo v klezmerských souborech a nahradil je klarinet a dechové nástroje. Byl opuštěn prakticky celý tehdejší umělecký projev klezmerské hudby, zůstal jen v taneční hudbě.

Postavení nových přistěhovalců ovšem nebylo zpočátku o moc lepší než v domovech, ze kterých prchali. Zpočátku mnohé neminula těžká manuální práce, živili se jako podomní obchodníci, jako dělníci ve sweatshopech²⁹ či podobnými pracemi, spali v přeplněných noclehárnách v Lower East Side³⁰ v New Yorku a pracovali dnem i nocí pro už zbohatlé překupníky a vlastníky firem.

²⁷ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 142 a The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

²⁸ Chodeš, R.: Roč. 63, č. 4 (2001): Rebelové a mystici klasického klezmeru. Str. 14-15.

²⁹ Sweatshop pochází z anglického „sweat“ – potit se. Sweatshops byly nazývány newyorské dílny, kde pracovalo množství přistěhovalých Židů.

³⁰ Lower East Side je čtvrť v jihovýchodní části Manhattanu v New Yorku. Na jihu a na západě tvoří její hranice Chinatown, na severu East Village. Je to tradičně přistěhovalecká, dělnická čtvrť, která byla dobře známa jako jedno z center židovské kultury. Více viz http://cs.wikipedia.org/wiki/Lower_East_Side

3.2 Židovská asimilace, Newyorské jidiš divadlo, svatby a další rituály

Jidiš divadlo mělo svou tradici už v Evropě. Newyorské jidiš divadlo bylo založeno roku 1882 tehdy třináctiletým Borisem Tomaszewským a záhy se stalo vyhledávanou kulturní zábavou židovského publika. Vydávání notových záznamů šlágrů z představení pomohlo firmám jako Hebrew Publishing & Co. Josepha Werbelowského k úspěšnému obchodu s ruskými, polskými, rumunskými a jidiš melodiemi a výraznou měrou ovlivnilo židovskou hudební scénu. Mezi známé šlágry patřil třeba hit *Rozhinkes mit Mandeln – Rozinky a mandle* z roku 1899 od autora Avroma Goldfadna. I mnoho amerických písní té doby skládali židovští imigranti z východní Evropy. Další známou a oblíbenou písní se stala *A jidiše mame* od Jacka Yellina a Hugh Pollacka z roku 1925. Jde vlastně o zpěv na rozloučenou se starou evropskou vlastí, která dostává až mateřský symbol. S odstupem času byla jakýmsi předznamenáním budoucí asimilace nové generace s americkým světem a kulturním odkloněním od starého (tj. evropského světa).³¹

Na přelomu 19. a 20. století vytvořilo setkání Židů ze *štetlu* s nežidovským světem velkoměsta vhodnou půdu k vytvoření kvetoucí popové kultury. Vedle již zmíněného *jidiš divadla* se rozmohl žurnalismus v jidiš, zvláště k tomu pomohlo založení listu *Forverts* roku 1897 a zásluhou rozšíření fonografu a gramofonu se rozvinul komerční obchod s hudbou. V newyorském ghettu se pořádaly koncerty a hudební zábava všeho druhu. V tomto prostředí začínali takoví hudebníci jako podnikaví bratři Brandweinové z Haliče, známý klarinetista Šlojmke Beckerman³² nebo jeho krajan Dave Tarras.³³

Na začátku 20. století existovalo v Lower East Side třicet sálů, které se pronajímaly na pořádání svateb, smutečních hostin, krajanským sjezdům a podobným účelům. *Pythagorův sál*, *Zwieckův sál* a *Apollo* nabízely po pronajmutí i podávání košer kuchyně pod dozorem dvou rabínů, zřizování těchto víceúčelových sálů se navazovalo na tradici svatebních domů středověkých aškenázů. Průběh typické svatby v New Yorku roku 1890 se nejspíš nelišil od svatební slavnosti ve východní Evropě. Z nepočetných pramenů z prvních tří desetiletí přistěhovalectví o

³¹ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 144.

³² Shloimke Beckerman (1883-1974), rodák z Ukrajiny.

³³ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 145-146.

klezmerech, například v povídce *A Ghetto Wedding* (Svatba v ghettu z roku 1898) od Abrahanma Cahana (1860-1951), žurnalisty a redaktora *Forverts*, například dokládají dodržování hlavních svatebních rituálů jako *kale bazecn*. Slavnost obvykle začínala tancem při hudbě klezmerů, po které následoval obřad. Hudební nástroje ve složení housle, klarinet, kornet a kontrabas navozovaly průchod smutku, který v zápětí doprovodil *badchn* svým zpěvem. *Badchonim* byli spojovacím článkem mezi starou lidovou tradicí a vznikající světskou hudební kulturou obyvatelstva jazyka jidiš, jejíž kultura dosáhla svého vrcholu ve dvacátých letech.³⁴

Eliakum Zunzer, vilenský *badchn*, byl nejoblíbenějším hostem židovských svateb této zlaté doby jidiš kultury v New Yorku. Vymýšlel umělecké verše a průpovídky na aktuální témata, jako byly pogromy a bída, které své posluchače dojímalý až k slzám. Na druhou stranu mladší publikum především z Ruska a Polska mělo o tohoto sionistického osvícence a jeho písně v důsledku vzrůstající se opery a operety stále méně zájmu.³⁵

Na přelomu století tlak asimilace uvnitř i vně židovské společnosti vedl k zásadní proměně svatebního rituálu *kale bazecn* a o písně *badchna* Eliaka Zunsera mladou generaci neoslovovaly. Postupné zesvětštění svatby dávalo přednost místo meditativních improvizací *cumtiš* čím dál více taneční a americké hudbě. Z vyprávění bubeníka a potulného baviče Maxe Goldberga³⁶ víme, že na začátku 20. století začínaly slavnosti běžnou taneční hudbou, s rychlým a výrazným rytmem jako byl valčík, tango, two-step. Po jídle kapely opět přešly k taneční hudbě, hrály se nejen židovské *freylechy* a *bulgary*, ale i polky a ruské a vídeňské valčíky. Hudba hrála obvykle pět až sedm hodin v kuse. Svatby židovských imigrantů převzaly mnoho zvyků od amerických svateb, najímaly se drahé kočáry, bufety s delikatesami atd., ve kterém se odrážel vzestup nového amerického židovského smýšlení i konzumismu. Svatební obřady více podléhaly romantizujícímu postoji a magický, sakrální aspekt obřadu se v průběhu času proměnil v party. Průběh oslavy už nebyl tolik v rukách rodičů, rabínů, *badchonimů* a klezmerů, jako spíše amerických dodavatelských firem, které se starali o veškerou organizaci.³⁷

³⁴ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 147-148.

³⁵ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 148-149.

³⁶ Narozen roku 1911 v Lower East Side v New Yorku.

³⁷ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 150-151.

3.3 Důležití američtí klezmerští hudebníci 1. poloviny 20. století

Naftule Brandwein – jedna z prvních velkých hvězd klezmeru „děvkař a přítel gansterů“

Naftule Brandwein se narodil v roce 1889 v haličském městě Przemyslany do rodiny plné hudebníků. Roku 1909 nebo 1913 (údaje se různí) přicestovali do New Yorku i někteří synové a dcery kapelníka a zcestovalého houslisty Pejsecha Brandweina. V Polsku zůstali jen dva synové, nejstarší a nejmladší, virtuozní hráči na housle Elje Brandwein a Herš Kleinman. Do Mekky, největšího židovského města na světě měli dobrou vstupenku – byli potomky jedné z nejznámějších klezmerských rodin jihovýchodního Polska a přímí potomci Baal Šem Tova³⁸ (Jisraela ben Eliezera). Byli to bratři – trumpetista Azriel, bubeník Mendel (Mookie) a klarinetista Naftule (nar. 1884). Naftule se začal pohybovat v divadelní jidiš čtvrti na Second Avenue, kde se tehdy vyskytovalo židovské podsvětí. Byly zde tančírny, restaurace, kabarety, kavárny a místní gauneři Naftula alias „Nifty“ Brandweina znali a díky svým dlouholetým zkušenostem profesionálního svatebního hudebníka v Haliči ho pasovali na „krále židovské hudby“. Často ho také angažovali na vlastní svatby a oslavy, kam Naftule brával i mladého Maxe Epsteina s jeho saxofonem. Hráli například pro pověstnou trojici židovských vůdců brooklynských pouličních gangů Shapiro Brothers – Meyera, Irvinga a Williama Shapiro.³⁹

Naftule Brandwein byl bez základního vzdělání, jako nesmírný talent však ovládl prvotřídní techniku hry na klarinet. Jeho hra byla ztělesněním instrumentální židovské hudby své doby. Vycházel z určitého melodického modelu, který měnil a tvořil dle svých stylizačních představ, hra nejenom „vycházela“ z něj, obdivuhodné byly i jeho mikrovariace a ornamenty při opakování ústřední melodie. Jiné charakteristické znaky jeho hry byly prudké sestupné kaskády, podobné technice *chazanů*, které jiní klarinetoví hráči jen stěží zvládali. Naftule prý často hrával zády k publiku, aby jeho konkurenti nemohli okoukat jeho *liks* („líznutí“), vlastní

³⁸ Baal Šem Tov Jisrúel (Pán dobrého jména), vlastním jménem Israel ben Eliezer, též Baalschem, Bešt, asi 1700 - 1760, židovský náboženský myslitel původem z Polska. Zakladatel chasidismu, vlivného směru v novověkém judaismu. Více viz Encyklopedie osobností Evropy od starověku do současnosti. Nakladatelský dům OP, Praha, 1993. Str. 50.

³⁹ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 152-153.

ornamety. V klezmerské hudbě je nejpodstatnější právě toto zdobení a kolorování melodie, které sahá svými kořeny až k antice.

Tradice klezmerské hudby, jaká se vyvíjela ve východní Evropě a která byla šířena ve Spojených státech prostřednictvím hudebníků jako Naftule Brandwein a Dave Tarras, se nedá zařadit čistě do typu východoevropského synagogálního zpěvu ani do klasické hudby Turecka a arabských zemí ani do západního systému hry. Obsahuje prvky všech těchto okruhů.⁴⁰

Dave Tarras – nový „král klezmerů“

Dave Tarras byl největším konkurentem Naftula Brandweina. Narodil se v ukrajinské Ternivce roku 1897 jako potomek mnoha generací chasidských klezmerů a do New Yorku ho vyhnaly pogromy v roce 1921. Byl pravým opakem bonvivána a přítele gangsterů Brandweina a zakládal si na své abstinenci, náboženské tradici své rodiny a kontaktech s polskou šlechtou. Tarras byl velmi seriózní člověk a po celý život se snažil odlišit od klezmerů, na které se často pohlíželo s despektem jako na „Cikány“ a svůdce žen. Přestože Tarras měl rád hru Brandweina, sám sebe viděl na vyšším uměleckém žebříčku, miloval klasickou hudbu Beethovenovu a nesnesl by, kdyby ho někdo označil za „lidového muzikanta“. Proto se někdy o jeho vybroušeném stylu hry říkalo, „že je studená jako ryba“. Se studiem hudby začal jako devítiletý a již jaké dítě ovládal hru na flétnu, housle, balalajku, mandolinu a kytaru. Flétnu ve čtrnácti letech vyměnil za klarinet, kvůli větším výrazovým možnostem. Po příjezdu do Ameriky měl za sebou čtyřicetiletý svatební a vojenský hudebník Dave Tarras již patnáct let praxe jako profesionální muzikant. Přesto ani jeho neminula v nové zemi počáteční existenční nouze a musel si těžce vydělávat jako dělník, než si vydělal na klarinet.⁴¹

⁴⁰ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 156.

⁴¹ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 167.

3.4 Zásadní proměny v klezmerské hudbě a vliv Maxe Epsteina

Klezmerská hudba prodělala v prvních desetiletích 20. století ve Spojených státech zásadní proměny, ke kterým patřila i změna instrumentálních nástrojů. Klarinet začal na začátku 20. let, možná již dříve, vytlačovat do té doby v kapelách velmi často používané housle. Sestavení typické svatební kapely v těchto letech se skládalo z klarinetu nebo saxofonu, trubky, klavíru a bicích – většinou v sestavě velkého, malého bubnu a činelu. Oproti početně silně obsazenému ansámblu východoevropských klezmerových kapel na přelomu století, kde hráči z různých stran modelovali ústřední melodii, americké soubory ve dvacátých letech měli obvykle jednoho klarinetistu doprovázeného trubkou či saxofonem. Z klarinetistů se kvůli postupnému mizení houslistů stávali lídři klezmerských souborů.⁴²

Roku 1889 byla přistěhovalými židovskými hudebníky založena Dobročinná společnost pokrokových hudebníků (The Progressive Musicians Benevolent Association) a stala se tak vůbec první hudebnickou unií v Americe. Členy spolku byli židovští hudebníci všech oborů: od hráčů divadelních a symfonických orchestrů a klasické hudby až po svatební muzikanty. Dobročinná společnost pokrokových hudebníků vystřídala zpočátku několik názvů, jedním z nich byla Jiddiše muziker junjon a Rusiše muzikališe junjon – imigranti často používali pojmy jako „ruský“ či „rumunský“ jako synonymum k „židovský“. Zmíněný spolek podporoval společenské kontakty a každoročně pořádal benefiční koncerty na podporu nemajetných židovských hudebníků, často s podporou významných židovských klezmerských rodin jako například rodina Beckermanova a Levinských. Konání organizace shrnuje Max Epstein: „Přišli do této země a nemohli se chytit, a naším úkolem bylo jim pomoci.“ Organizace pomohla i v roce 1923 Daveu Tarrasovi, když ho jako neznámého ukrajinského klarinetistu angažovali. Dave doposud pracoval jako kožešník, když byl pozván k hostování s desetičlennou Cherniavského kapelou a následovalo další úspěšné vystupování, kde si vydělal více než dvojnásobek jeho dělnického výdělku. Dobročinná společnost pokrokových hudebníků tedy pro něj znamenala odrazový můstek ode dna.⁴³

⁴² Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 168.

⁴³ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 169.

Archaický styl klezmerů skončil se smrtí Naftula Brandweina. Tarras tvořil jakýsi přechodný typ, se svou elegantní technikou a dokonale vykreslenou ornamentikou se stal ikonou téměř pro každého svatebního hráče, co přišel po něm. Tento proces změny klezmerské hudby se dovršil osobností Maxe Epsteina, který zakořenil jak v evropské, tak v americké kultuře. Max Epstein se narodil již v Americe v roce 1912 v newyorském Lower East Side a je posledním, jehož vývoj byl rozhodujícím způsobem ovlivněn hudbou východoevropských klezmerů. Jeho otec byl emigrant z Pinsku a pracoval jako mnoho ostatních židovských přistěhovalců ve *sweatshopu* a jeho rodina žila v chudých poměrech. Na začátku třicátých let zemřela jeho matka a Max převzal její korespondenci v jidiš se svými *mišpache* (příbuznými), kteří žili v běloruském štětlu Libišej u Pinska. Také Maxovi Epsteinovi pomohla ke kariéře, stejně jako Daveovi Tarrasovi, Dobročinná společnost pokrokových hudebníků, která mu nabídla angažmá. Stalo se tak asi pět let po objevení Tarrase. Max si vysloužil úspěch za přednes tanečních melodií a vysloužil si přezdívku *Bojčik* (mladíček). Nabídky na angažmá na svatbách, *bar micva* a dalších oslavách se jen hrnuly. Též jeho bratři s ním spolupracovali – Willie, Julie (nar. 1926) pod jménem Epstein brothers.

Max Epstein spolupracoval s téměř všemi hudebníky imigrantské scény a dával přednost vystupování při *bar micva*, židovských i nežidovských svatbách v newyorském okolí. Dalším zdrojem příjmů bylo spropitné od hostů, kterým hrávali oblíbené šlágry, např. z jidiš divadla od Dovida Meyerowitze – „*Wu sajnen majne sibn gute jor?*“, který v překladu zní „Kde je mých šťastných sedm let?“ z roku 1924.⁴⁴

⁴⁴ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 173-174.

3.5 Klezmerské komerční nahrávky

Mezi lety 1908 - 1914 byla natočena ve východní Evropě řada snímků klezmerských kapel v různě početném obsazení, přes nejmenší v počtu čtyř hudebníků (sólové housle, klarinet a flétna, s cimbálem nebo klavírem), přes kapely šetlů jako byl např. Belfův „rumunský“ orchestr, až k rozsáhlým souborům jidiš divadla a vojenských kapel. Pouze málo desek se však dostalo až do USA. V roce 1913 byla vytvořena v USA nahrávka ukrajinského trumpetisty Abrahama Elenkriga (1878 - 1965) se svým *Yiddishe Orchestra*. Rané klezmerské nahrávky byly natočeny ve Varšavě, Lvově, Vídni, Hannoveru, Bukurešti i Londýně u velkých nahrávacích společností jako *Gramophone Company* i menších německých a ruských labelů *Favoritte* a *Sirena*. Evropská produkce klezmerských nahrávek se během první světové války zastavila, načež navázala až v roce 1937 vydáním Rabinovičových nahrávek. Nejpopulárnějšími žánry byly melodie z jidiš operet a liturgický repertoár *chasonim*, jako byli Josele Rosenblatt a kantor Geršon Sirota (1874 - 1943) z Varšavy.

Desky Brandweina a Tarrase

Naftule Brandwein natočil mezi léty 1922 - 1927 jako sólista i lídr kapely nejméně 24 desek pro firmy Columbia, Victor, Emerson a Brunswick. Mezi nimi byly Frejt ajch, Jiddelech, neboli Frejt sich, Jiddelech (v překladu „Radujte se, Židé), kterou pod názvem *Klejne princessin* (v překl. malá princezna) natočil potřetí. Dále natočil desky jako člen orchestru například s *Joseph Cherniavski and His Yiddish American Jazz Band*.

V polovině dvacátých let nahradil Brandweina Dave Tarras a v listopadu roku 1925 uskutečnil s Cherniavským jednu ze svých prvních nahrávek s orchestrálním doprovodem. V tu dobu měl za sebou Dave Tarras již sólo klarinetovou nahrávku z téhož roku u vydavatelství Columbie. Dave Tarras stihl natočit od roku 1929 celkem 500 snímků s doprovodem či jako sólista.

Na klezmerských gramofonových deskách nebyly pokaždé zvěčnění ti nejnadanější a nejlepší hráči, kromě trojhvězdí Brandwein, Tarras a Beckerman, kteří byli veřejností vždy přijímáni jako tři vůdčí představitelé tehdejší tradice klarinetové

hry. K těmto klezmerským velikánům se přidal na konci dvacátých let jako čtvrtý Max Epstein. Nahrávky se staly neocenitelným materiálem současných klezmerských kapel, ze kterých často vycházejí při svém studiu a inspiraci.⁴⁵

Ke konci 20. let 20. století se hudebníkům otevřely nové možnosti vystupování ve vznikajících rozhlasových vysílačích. První populární programy se vysílaly v rádiu již roku 1926, o tři roky později bylo možno naladit i první vysílání v jazyku jidiš. Klezmerové sólisté Dave Tarras a Max Epstein patřili k prvním hudebníkům vystupujícím s kapelami v jidiš rozhlase. Nicméně hospodářské deprese v roce 1929 a velká konkurence oblíbeného rozhlasového vysílání vedly k útlumu gramofonových nahrávek. Špatná hospodářská situace měla vliv i na nástrojové obsazení ve svatebních kapelách, kdy byl na konci třicátých let nahrazen těžko transportovatelný klavír lépe mobilním akordeonem. Tento nástroj se stal čím dál více oblíbeným díky svému mnohostrannému využití, vhodného pro melodii i doprovod a jeho užívání vedlo postupně k odbourání ostatních doprovodných nástrojů. Na počátku čtyřicátých let vedl například Dave Tarras jednu podobnou zredukovanou klezmerskou formaci, v obsazení pouze tří nástrojů - klarinet, akordeon a bicí.⁴⁶

3.5.1 Zánik klezmerské hudby v Severní Americe (50. léta 20. století)

Následkem represivních opatření po první světové válce se také zpřísnily přistěhovalecké zákony a imigranti a radikálové byli vězněni a deportováni. Navíc v meziválečném období bujel útočný antisemitismus. Kulturní interakce mezi Židy z východní Evropy a Ameriky, na Ukrajině a Bělorusku násilně rozdělená ruskou revolucí, byla v roce 1924 definitivně ochromena především vydáním zákona Johnsona a Reeda.⁴⁷ Klezmerská hudba díky tomuto zákonu přišla o své posluchače, kteří do té doby plynule proudili ze Starého kontinentu. Omezené přistěhovalectví mělo dopad i na zánik židovského tisku, jidiš divadla a ve velké míře i ortodoxních synagog. Současným vývojem probíhalo i sociální postavení americko-židovských

⁴⁵ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 182-185.

⁴⁶ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 189-190.

⁴⁷ Zákon, který omezoval přistěhovaleckou kvótu na dvě procenta. Limit pro přistěhovance z Polska a Rumunska (většinou Židů) se tak snížil na 8 879 osob. Viz Johnson, P.: Dějiny židovského národa. Praha, 1995. Str. 441.

usedlíků, kteří si čím dál častěji otevírali své vlastní obchůdky, odkud pak mohli postupovat do nejrůznějších odvětví. Tím se otevřel vstup Židů mezi střední vrstvy.

Děti a vnuci přistěhovalců začali pocítovat staré klezmerské melodie jako době nepřiměřené a zaostalé. Doma s rodiči a prarodiči se sice stále ještě mluvilo jidiš, ale mimo rodinu se každý choval co nejvíce americky a synagogám začaly konkurovat rozmanité světské zábavy. V New Yorku se noví přistěhovalci hlásili ke státní řeči angličtině a i mladí cílevědomí Židé se hromadně zřikali tradičního jazyka a kultury. Jazyk jidiš zůstal převážně jazykem nevzdělaných a spodních vrstev.

Tento proces se nevyhnul ani liturgické a klezmerské hudbě, kdy se nadaní profesionálové snažili uchytit v americké většinové kultuře. Klezmerská hudba Brandweina i Tarasse dosáhla svého vrcholu právě v době generační výměny ve 20. letech.

Sammy Musiker, tchán Davea Tarrase, patřil k nejnadanějším klarinetistům generace Židů narozených v Americe. Koncem čtyřicátých let se Musiker pokusil oživit klezmerské melodie moderními prvky. Experimentování s jazzovými prvky v klezmerské hudbě nebylo díky podobnosti životních podmínek a kultur židovského a černošského obyvatelstva ničím novým. Již mladý Max Epstein navštěvoval na počátku třicátých let Mekku jazzu – Harlem a v roce 1926 vznikla například foxtrotová nahrávka Cohen's Visit to the Sesquicentennial jazzového orchestru Harryho Kendela. Tyto mixy s bluesem, jazzem a jinými prvky představovaly především pokusy přinést oživení do stagnující klezmerské hudby a získat nové, mladší publikum. Nicméně Musikerův experiment se příliš nezdařil, protože swing, se kterým se pokoušel klezmer spojit, byl už v té době zastaralý.⁴⁸

Alba s klezmerskou hudbou se po skončení druhé světové války nahrávala jen příležitostně a jsou dokladem již zanikající hudební kultury. Repertoár tehdejších svatebních kapel se skládal z mála skladeb židovských hudebníků, o to víc se hrály nostalgičtější *medley* (směsi) z jidiš divadla, chasidských písní a lidových písní, nebo izraelských melodií jako například *Hava nagila*. Velmi oblíbenou se stala i polka a

⁴⁸ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 212-213.

ruský valčík, čardáš i swingové a latinskoamerické písně. Později se připojily i hity z broadwayského muzikálu *Šumař na střeše* (Anatěvka, 1964).⁴⁹

Zánik klezmerské hudby v Americe ovlivnilo především založení státu Izrael v roce 1946. Americkožidovská populace se rázem identifikovala s novou vlastí Židů a vznikající hebrejsko-izraelskou kulturou a pokračování staleté klezmerské tradice bylo uzavřeno. Američtí Židé nechtěli poslouchat hudbu jidiš, která jim asociovala nepěknou evropskou minulost a dávali přednost izraelské taneční hudbě, představované melodiemi hor jako *Nigun bialik* a měla na konci čtyřicátých let definitivně vytlačit *the bulgars*. Ovšem i velká část raného izraelského repertoáru se skládala z východoevropských a chasidských repertoárů, jako melodie *Hava nagila*, která byla zapsána roku 1915 muzikologem Idelsohnem a pochází snad od sadigurských chasidů z Bukoviny.⁵⁰

V letech 1945 - 1952 dorazilo do Spojených států dalších 137 450 židovských přistěhovalců, těch, co přežili šoa. Sto tisíc z nich se usadilo v New Yorku a mezi nimi se nacházeli stoupenci různých chasidských uskupení. Usadili se především ve třech městských částech Brooklynu, ve Williamsburgu, Crown Heights a Borough Parku. Nově příchozí chasidi angažovali ke svým svátkům zdejší klezмеры, jako byl hráč David Tarras, Lou Levinn, Sammy Kutcher, Max a Chizik Epsteinovi. Chasidská hudba je s klezmerskou podobná, některé melodie dokonce totožné, proto hudebníkům nedělalo problém se přizpůsobit nigumům nových ultraortodoxních zákazníků. *Nigunim* měly obecně jednodušší melodii a méně not než *bulgary* a *frejlechy*, a vyžadovaly více *lift* (napětí) a rychlejší způsob hry než klezmerské melodie.⁵¹

3.5.2 Revival hudby klezmerů (70. léta 20. století)

Počátky amerického klezmerského revivalu začaly v na konci 70. let dvacátého století a těžily z hudební kontinuity evropských osobností i amerických

⁴⁹ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 214-215.

⁵⁰ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 216-217.

⁵¹ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 219-220.

klezmerů, jakým byli klarinetisté Max Epstein, Sid Beckerman a Ray Musiker.⁵² Revivalové hnutí se dá ohraničit dvěma hlavními událostmi: vydáním alba *East side Wedding* skupiny *The Klezmerim* z Berkeley v Kalifornii roku 1977 a znovuoobjevením Davea Tarrase a prvním klezmerským koncertem v listopadu roku 1978. The Klezmerim se svým rychlým tempem a divokým vystoupením židovských pouličních muzikantů přesně trefili do ducha doby. Svou hudbu označili pojmem *klezmer* jako první soubor a změnili smysl pojmu na styl hudby. Vycházeli z nahrávek z desátých a dvacátých let 20. století místo soudobé izraelské hudby. Tím provedli radikální zlom v americkožidovské současnosti. Výrazem *klezmer* jejich starší kolegové označovali opovrhované diletanty, kteří neuměli číst z not nebo hudlaře. Ve stejné době se dva po válce narození Newyorčané Andy Statman a Walter Zev Feldman začali věnovat poslechu a napodobování dochovaných nahrávek klezmerské hudby, dokonce pod vedením Davea Tarrase. Statman s Feldmanem vycházeli spíše z introvertnějšího způsobu evropské klezmerské tradice na rozdíl od americkožidovských pramenů *The Klezmerim*. Obě odlišné skupiny mají pro revivalové hnutí zásadní význam.⁵³

Do první fáze klezmerského revivalu patří i Kapelye, v druhé fázi v 80. letech dvacátého století se k nim připojí další uskupení, Klezmer Conservatory Band, The Klezmatiks a Brave Old World.⁵⁴

⁵² The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

⁵³ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 229.

⁵⁴ Viz Wood, A.: The Multiple Voices of American klezmer in Journal of the Society for American Music, 2007, Nr. 3.

4 Problém chápání pojmu klezmer: Je stále klezmer klezmerem?

Na počátku 70. let 20. století se začali mladí badatelé aktivně podílet na oživení instrumentální a vokální lidové tradice vznikajícího klezmerového hnutí. V první vlně nadšenců, kteří pracovali v terénu a zasloužili se o vytvoření základu pro ožívající zájem o východoevropskou židovskou hudbu, stáli Michael Alpert, Walter Zev Feldman, Hankus Netsky, Henry Sapoznik a Andy Statman. Projekt jidiš vědeckého ústavu YIVO⁵⁵ (Yidisher Visnshaftlekher Institut), který byl založen v roce 1925 a zabývající se historií a kulturou východoevropských Židů a emigrantských společenství, pod názvem Yiddish Folksong Project, vedla Barbara Kirshenblatt-Gimblett. Nabídl nejdůkladnější výzkum sbírek písní starších lidových zpěváků.⁵⁶

Na začátku klezmerského revivalu se někteří hráči znepokojovali, zda se dá jejich hudba přesně nazvat „klezmer“. Jejich repertoár obsahoval mnohem širší záběr, než jaký mohl mít klezmerský muzikant Starého světa. Na další nesrovnalosti v používání termínu „klezmer“ v současné době upozornila i pracovnice YIVO Barbara Kirshenblatt-Gimblett, která zpozorovala dva rozdílné náhledy. První názor je, že „hudba klezmerů se nikdy úplně nevytratila“, kdežto druhí tvrdili, že hudbu, kterou dělají, je „naprosto moderní“ a není pokračováním historického žánru. Nicméně výběr termínu „klezmer“ byl nejenom výhodný, ale zároveň odrážel i kulturní porozumění revivalu. Michael Alpert, jeden z prvních zpěváků zapojených do scény klezmerského revivalu na konci 70. let jako člen *Chutzpah Yiddish Orchestra* a později *Kapelye*, souhlasí s návrhem, že „současné využívání výrazu klezmerské hudby označuje hudební žánr, který je dnes ve skutečnosti mnohem širší než dřívější přesně definované instrumentální klezmerské tradice.“

Použití štítku klezmer, na rozdíl od slova jidiš, pomohlo lokalizovat klezmerský revival jako „něco nového“, na rozdíl od současných přístupů k jidiš kulturnímu dědictví. Značná jidiš společenství nadále fungují v Severní Americe, kde tato subkultura dále vzkvétá díky síti institucí podílejících se na výuce a propagaci jidiš kultury. Mnohé z nich jsou dědictvím bohatého jidiš kulturního života, který

⁵⁵ Yidisher Visnshaftlekher Institut (YIVO).

⁵⁶ The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

přinesli Židé z Evropy do Severní Ameriky na konci 19. a na začátku 20. století. Nejprominentnější mezi institucemi zabývajícími se kulturou jidiš je dnes již zmíněný židovský Výzkumný institut YIVO (Yidisher visnshaftlekher institut), který se věnuje zachování a studiu židovského a zejména jidiš kulturního materiálu, se sídlem v New Yorku. Mezi další kulturní instituce zahrnující jidiš publikace patří týdeník *Forverts*, deník *Tsukunft*, několik jidiš rozhlasových programů, kulturních organizací jako například *Folksbiene Yiddish Theatre* a novější organizace včetně *Yugntruf*, organizace mládeže mluvící jidiš, která byla založena roku 1964.⁵⁷

4.1 Vztah jidiš komunity a klezmerského revivalu

Vazby mezi jidiš komunitou Severní Ameriky a klezmerského revivalu jsou velmi úzké: velký počet současných klezmerských hudebníků bylo silně angažováno v jidiš kulturním životě. Instituce YIVO se svými výzkumníky pomáhala vytvořit okolnosti pro vytvoření klezmerského revivalu. Přesto, jidiš kulturní instituce se zaměřuje v první řadě na zachovávání, kontinuitu a podporuje vitalitu jidiš kultury v Severní Americe od přistěhovalecké éry až po současnost. Oproti tomu revival nebyl jen navazujícím procesem, nýbrž konceptem prolomení, který vědomě hudebníci přijali. Jidiš společenství samo sebe chápe jako součást neporušené jazykové a kulturní tradice, zdůrazňuje onu kontinuitu nad přetržením a oživením tradice. Klezmerský revival umožňuje nový výklad kulturních podtextů, aby vyhovoval modernímu publiku.⁵⁸

Tamara Livingston ve snaze definovat obecnou teorii hudebních revivalů komentuje: Hudební revivaly lze shrnout jako sociální hnutí, které má snahu o vzkříšení hudebního systému, který mizí nebo se očekává jeho blízké zapomenutí. Obrozenci zaujímají pozice vůči současnému kulturnímu proudu, aby se přihlásili k historické linii a nabídli kulturní alternativu. Průkopníci klezmeru jako Zev

⁵⁷ Viz Wood, A.: The Multiple Voices of American klezmer in *Journal of the Society for American Music*, 2007, Nr. 3.

⁵⁸ Viz Wood, A.: The Multiple Voices of American klezmer in *Journal of the Society for American Music*, 2007, Nr. 3.

Feldman a Andy Statman tak přinesli hudební alternativu těm, kdo byli nespokojeni s tradiční americkou a izraelskou formou židovského hudebního výrazu.⁵⁹

4.2 Jidiš a problém nových písní

Jidiš představuje problém pro mnoho zpěváků. Zdaleka ne všichni kdo vystupují s klezmerovými skupinami, hovoří plynně jidiš. A ti, kteří to dokáží, mají stále menší pochopení a cit pro jazyk, aby dokázali složit své vlastní písně. Zatímco někteří hudebníci se snaží napsat nové jidiš písně od nuly, další muzikanti hledají různé alternativy pro vytváření vokálního materiálu, jako je fúze staršího textu s novým významem.⁶⁰

V současnosti, několik desetiletí od první fáze revivalu klezmerského hnutí, můžeme najít klezmerové skupiny od Aljašky k Novému Zélandu a Japonsku, Chebu do Ostravy. Rozličný repertoár kapel dnes tvoří skladby *early music* až po fúze a experimenty s mnohými styly, jako například avantgardní jazz, rock a západní hudbu. V tomto rozpětí vlivů lze jen těžko hovořit o jednotném klezmerovém stylu. Téměř všechny skupiny navíc rozšiřují své programy o lidové písně v jidiš i písně z divadelních představení jidiš divadla. Vzrostla i komerční hodnota klezmerského produktu a takzvaná nová klezmerská hudba se objevuje jak na židovských festivalech, tak i na festivalech jazzu i world music. Roku 1990 napsal *New Yorker*: „Kdo se chce na moderní klezmerové scéně skutečně udržet, tomu pomůže ovládnutí jazzu, minimalismu a jiné celé řady mezinárodních stylů, protože dnešní klezmerový muzikant není žádný hlupáček ze štetlu, nýbrž eklektický, mnohostranný hudebník, který je doma jak na koncertních pódiích, tak na židovské svatbě.“

⁵⁹ Viz Wood, A.: The Multiple Voices of American klezmer in *Journal of the Society for American Music*, 2007, Nr. 3.

⁶⁰ Viz Wood, A.: The Multiple Voices of American klezmer in *Journal of the Society for American Music*, 2007, Nr. 3.

4.2.1 Názory veteránů na inovativní přístupy v klezmerové hudbě

Veteráni klezmerské hudby mají však na inovativní a umělecký přístup revivalistů vlastní názory. Max Epstein se třeba vyjádřil, že vše, co mladí hudebníci hrají, „jsou jen shluky not, ale nemá to žádné teplo, žádný cit.“ Dave Tarras zase prohlásil: „Obstarají si nahrávky, které jsem udělal před čtyřiceti lety, naučí se je hrát. A říkají si klezmeři!“

Revivalová scéna čerpala především z melodií a šlágrů emigrantů žijících v newyorské Lower East Side, které vznikly jako zábavní kultura spodních vrstev židovského obyvatelstva hovořící jidiš. První revivalové kapely převzaly téměř výlučně světské *bulgary*, *frejlechy*, *šery* a rozverně písňe divadla jidiš, zatímco klezmerské prameny vycházející z náboženské tradice zůstaly přehlédnuty. I takový hit revivalu, jakým se stala nahrávka *Araber tanc* od Naftula Brandweina, která je adaptací řecké melodie, pravděpodobně nikdy ke svatebnímu repertoáru nepatřila. Je otázkou, jestli lze dnešní revival klezmerské hudby označit za pokračování východoevropské tradice. Původní význam byl totiž zakotven v náboženském životě společnosti, jako religiózní a kulturní součást tradičního židovského života.⁶¹

4.3 Současná scéna klezmerů, porovnání kapel s rozdílným pojetím stylu

4.3.1 Michael Alpert a Brave Old World – tradice jidiš a modernismus

Muzikant Michael Alpert stál na začátku klezmerského revivalu v druhé polovině 20. století jako člen Kapelye a je zakladatelem současného souboru Brave Old World. Patří mezi nejocetňovanější jidiš zpěváky současné klezmerové scény. Z velké míry je to díky tomu, že jeho rodnou řečí byla jidiš. Kvůli této výhodě tak dokáže pro kapelu psát a skládat své vlastní jidiš písňe.

⁶¹ Více viz Ottens, R., Rubin, J.: Klezmeři. H&H, Jinočany, 2003. Str. 231-232.

Alpert vychází z vokálního stylu a lidových písní východní Evropy před dobou *šoa*⁶², které se naučil ze starších nahrávek i z kontaktu s pamětníky. Přesto se v jeho tvorbě odráží tradice i moderní prvky vedle sebe. Zpívá ve stylu *badchn* (svatebních šašků) a jeho texty přelétají mezi Starým a Novým světem, tedy východní Evropou a Amerikou, tradiční jidiš kulturou a moderní dobou. Rodina jeho otce pochází z Litvy, sám se narodil už v Americe, v Kalifornii. Pro Alperta je neustálé „vyjednávání“ mezi kulturou východní Evropy a Ameriky osobním tématem nalézání kořenů, což se výrazně projevuje v jeho tvůrčí práci.

Alpertovo zapojení do současné jidiš hudby a kombinace starých a nových kulturních zkušeností mají původ i v jeho dětství. Jako dítě byl Alpert vystaven různým formám jidiš kultury, vyrůstal mezi staršími východoevropskými Židy v kontrastu s americkou kulturou 60. a 70. let dvacátého století. Žil „jednou nohou v náboženském světě a druhou nohou ve světě levičáků“, trávil čas mezi nábožnými bratřenci, ale zároveň navštěvoval jidiš sekulární školy, kde se žáci učili jidiš písni. Dalším důvodem byl značný věkový rozdíl mezi ním (narodil se roku 1954) a jeho otcem (nar. 1906), díky čemuž se mu dostalo silnější spojení se starší jidiš kulturou, než bylo možné pro většinu z jeho současníků. Alpert sám sebe popisuje jako „historickou anomálii“. Pro Alperta je tento pocit rozdílu a okrajovosti zapracován do jeho identifikace s americkou undergroundovou kulturou na konci 60. a začátku 70. let 20. století, který měl nakonec hlavní význam pro jeho budoucí tvorbu.

Alpert byl zapojen i do balkánské hudební scény, když jako teenager žil v Jugoslávii. Jeho jidiš hudební kariéra začala poté, co se přestěhoval z Los Angeles do New Yorku v roce 1979. Tam se ocitl v novém jidiš kulturním prostředí, z něhož vznikl i soubor Kapelye. Volba repertoáru Kapelye byla silně ovlivněna jeho členy, kteří také odmala mluvili jidiš. Mnoho jiných souborů klezmerského revivalu už tento jazyk neovládalo. Členové kapely měli velký vliv na repertoár, protože přinesli znalosti o různých jidiš sbornících. Repertoár Kapelye se pohyboval od lidových písní až po „Levine and his Flying Machine“ od Charlese Cohana, což je jidiš

⁶² Šoa (hebr. katastrofa, pohroma) je termín používaný Židy k označení masového vyvražďování Židů, organizovaného a prováděného nacistickým Německem 1933-45. Přes předchozí staletí trvající stíhání Židů zaujímá toto vraždění svou systematickostí a precizností zcela výjimečné místo. Nepřesně se označuje holocaust. Více viz Encyklopedie Universum. Euromedia Group, Praha, 2001. Str. 297.

populární píseň oslavující transatlantický let Charlese Levina, který uskutečnil v roce 1927.

Ve formaci Brave Old World („Statečný starý svět“) se v roce 1989 Michael Alpert jako zpěvák a skladatel dostal do popředí zájmu. Kvarteto hudebníků se značnou předchozí zkušeností s jidiš hudbou a souvisejícími žánry se vyjádřilo o své tvorbě: „Je to vyvíjející se nová jidiš muzika, která byla vědomě vytvořena pro koncertní pódia a poslech publika, je však stále hluboce zakořeněna v jidiš lidových pramenech.“ Přestože je „Old World“ (překl. Starý svět) v názvu kapely, skupina dává trochu paradoxně přednost označení „nová židovská hudba“ před termínem „klezmer“.

Alpert na nahrávkách Brave Old World popisuje například atributy „kouzlo, moudrost a laskavost“ (kheyn, khokhme, edelkayt), což jsou charakterové vlastnosti vysoce ceněné tradiční jidiš kulturou. Jindy zpívá i ukrajinsky, což je narážka na obyvatelstvo ve východní Evropě, které také mluvilo jazyky oblastí, ve kterých žili a přejímali z nich slova i do svého slovníku. Tento aspekt řeči jidiš se z velké části ztratil, když se jeho mluvčí přestěhovali do Ameriky a začali do něj včleňovat anglická slovíčka. Použitím ukrajinštiny se Michael Alpert dává přednost minulým dobám, před současnou jidiš-mluvicí komunitou. Zpívá v regionálních přízvucích jidiš, které se naučil od svých rodičů a ztotožňuje se daleko víc s jidiš Starého než z Nového světa. V hudebním doprovodu jsou také dodrženy tradiční instrumentální nástroje: písně jsou doprovázeny například cimbálem, ale na konci jsou ponechány bez doprovodu. Díky kompozičním zařízením soudobé hudby je však posluchači zřejmé, že je to kus určený na koncertní pódia a není to už „ta stará lidová píseň“.

Současná klezmerová kapela Brave Old World kloubí hudbu a slova, „která evokují štetl, kde nikdo z nás nikdy nebyl a zároveň vytvářejí vizi židovského života, který přesahuje čas a místo, aby k nám teď promlouval“ a tak překonává kulturní propast mezi jidiš kulturou východní Evropy a soudobé Ameriky.

4.3.2 Adrienne Cooper a Mikveh – feministický klezmer a téma ženy

Mikveh (*Mikve*) je klezmerská kapela složená ze samých žen. Používá jidiš písně jako médium k vytvoření obrazu žen z jidiš kultury, které mají díky citlivosti co říci i současným americkým ženám. Soubor byl založen v roce 1998 v rámci feministické kampaně k zastavení násilí páchaného na ženách a dívkách. I název „Mikve“, byla přijata jako pozitivní symbol židovské ženskosti, je spojena s náboženskou povinností, která je pro mnoho žen, dokonce i ortodoxních feministek, obzvlášť náročná.

Kapela sdružuje pět nejvýznamnějších hudebnic klezmerské scény a zaměřuje se výhradně na repertoár složený ženami pro ženy. Hlavou skupiny je Adrienne Cooper, která je prominentní umělkyní jidiš kulturní scény a učitelkou jidiš jazyka. Jejím dědečkem byl *bal-tfile* (kantor v synagoze), a její matka vystudovala klasický zpěv. I Adrienne Cooper vystudovala zpěv a vystupovala jako sólistka v souborech. Na začátku 70. let začala vystupovat s jidiš písněmi jako postgraduální studentka v Chicagu a poté se přestěhovala do New Yorku, aby zde studovala jidiš v letním kurzu. Poté pokračovala ve studiu tohoto jazyka na YIVO, kde se setkala s mnoha jedinci, kteří ovlivnili jidiš písně i klezmerskými obrozenci jako byl Michael Alpert a Henry Sapoznik, folkloristka Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Lazara Weinera, který se později stal skladatelem uměleckých jidiš písní a Wolfa Younina, jidiš básníka. V New Yorku se také seznámila se Zalmanem Mlotekem, klavíristou a hudebním režisérem, který výrazně ovlivnil jidiš divadlo a sborový zpěv a s nímž velmi často spolupracuje.

Adrienne Cooper pokračovala ve zpěvu v jidiš a vystupovala před jidiš komunitou v New Yorku. V organizaci YIVO, kde pět let studovala a deset let pracovala, se nakonec stala asistentkou ředitele a jidiš kultura, jazyk a písně měly vliv na její příští volbu repertoáru. Po odchodu Michaela Alperta se stala členkou jedné z nejdůležitějších kapel revivalistické scény Kapelye. Objevila se i jako hostující umělkyně na nahrávkách neméně důležitých klezmerských kapel The Klezmatics a Flying Bulgar klezmer band.⁶³

⁶³ Více viz Mikveh: <http://www.aliciasvigals.com/mikveh/sound.html>

Album Mikveh (Traditional Crossroads, vydáno roku 2001)

Účinkují: Adrienne Cooper (zpěv), Lauren Brody (akordeon, zpěv), Margot Leverett (klarinet), Nicki Parrott (kontrabas) a Alicia Svigals (housle)

Text písně Royz Royz (Růže růže):

Royz royz vi vayt bistu
Vald vald vi groys bistu
VOLT di royz nisht azoy vayt geven
VOLT der vald nisht azoy groys geven
Shkhine shkhine vi vayt bistu
Goles goles vi lang bistu
VOLT di shkhine nisht azoy vayt geven
VOLT der Goles nisht azoy lang geven

Překlad:

Růže růže jak daleko jsi
Lese lese jak rozlehlý jsi
Kdyby ta růže nebyla tak vzdálená
Les by nebyl tak veliký
Šchino,⁶⁴ šchino jak vzdálená jsi
Vyhnanství vyhnanství jak dlouho potrváš
Kdyby ta š'china nebyla tolik mimo dosah
Naše vyhnanství by netrvalo tak dlouho

„Royz royz“ (v překladu Růže růže), je dojemná krásná lidová píseň chasidského původu, kterou Adrienne Cooper zpívá na albu Mikveh v sólo doprovodu klarinetu. Píseň zachycuje růži ztracenou daleko v rozlehlém lese s obrazem Boží přítomnosti, která je vzdálena během židovského exilu.

Text slouží k ilustraci tradičního židovského myšlení. Exil – Goles – se vztahuje k období po zničení druhého chrámu v Jeruzalémě roku 70 n.l. a následnému rozptýlení obyvatelstva, exilu, které vedly k dnešní židovské diaspoře. Přes vzdálenost dvou tisíciletí se zničení chrámu nadále připomíná v náboženství judaismu, a to jak v rámci liturgie a každoročního postního dnu (devátého dne hebrejského měsíce av). V této skladbě však ironicky symbolizuje díky diasporickému přínosu židovské kultuře skrze kontakty s odlišnými kulturami. Jidiš je totiž ryze jazyk exilu.

⁶⁴ Šchina: doslovný překlad „přebývání“. Nadpřirozená přítomnost Boha ve světě. Více viz Johnson, P.: Dějiny Židovského národa. Český Těšín, 1996. Str. 245.

Píseň „Royz royz“ zároveň zdůrazňuje téma ženy v jidiš kultuře. Božský duch – šchina – na kterého odkazuje píseň, je obvykle myšlen jako ženský aspekt Boha. Tento pojem najdeme v knize Zohar, hlavního textu mystického judaismu (kabala), ale byl taktéž převzat současnými Židy, kteří se snaží řešit pohlavní nerovnováhy v tradičním judaismu. Soubor Mikveh⁶⁵ představuje ženu jako zpěvačku lidových písní. Jidiš lidové písně jsou zpívány ženy i muži. Ženy jsou ovšem jako matky, tety nebo babičky tradičně vnímány a spojeny s předáváním jidiš písní.

Soubor Mikveh na svých albech vyzdvihuje pestré zkušenosti současných amerických žen během setkání jidiš kultury a modernity. Upozorňují na témata, která se často idealizují obraz jidiš kulturního života (např. vyličený ve filmu Šumař na střeše z roku 1971). Narážejí i na přísně ortodoxní komunity, kde je ženám podle židovského práva zakázáno zpívat před muži jinými, než jsou jejich vlastní manželé či blízcí příbuzní. Jazykem jidiš se však v ortodoxních komunitách mluví během dne a je zde zachováno mnoho hudebních tradic jidiš světa.

V uspořádání Mikveh nicméně píseň ztrácí své náboženské a duchovní kontexty, je to především hudba k poslechu, neslouží nikoliv k rituálu pátečního večera.⁶⁵

4.3.3 Lorin Sklamberg a The Klezmatics - nové pojetí: rock a fúze s jazzem

The Klezmatics v současné době tvoří třetí přístup k interpretaci současné židovské kultury. Tvoří jednu z nejdéle trvajících a nejplodnějších současných klezmerských kapel. The Klezmatics jsou součástí druhé vlny revivalských kapel, které se zformovaly na konci 80. let dvacátého století a jsou známi pro svůj rockový styl. The Klezmatics zaznamenali deset alb během jejich jedenadvacetileté historie. V roce 2007 vyhráli cenu Grammy v kategorii nejlepší soudobé World Music Album za disk s názvem Wonder Wheel (s texty od Woodyho Guthrie).

Nahrávky The Klezmatics ilustrují několik přístupů k vytvoření nových jidiš písní. Na rozdíl od zmíněné skupiny Mikveh, která kombinuje písně celé řady zdrojů

⁶⁵ Viz Wood, A.: The Multiple Voices of American klezmer in Journal of the Society for American Music, 2007, Nr. 3.

v jednom albu, The Klezmatics spojuje různé hudební a textové materiály již v jednotlivých písních. Tato práce s různými druhy stylů a materiálů odráží škálu hudebních zkušeností členů kapely a odráží individualitu, která je silně zakořeněna v moderní židovské identitě. Ta rezonuje se současnými trendy v rámci židovské komunity.

Zpěvák Lorin Sklamberg připomíná, že se písně staly součástí repertoáru skupiny už v samém začátku. Ačkoli měl sám zkušenosti s jinými vokálními styly (pracoval například jako kantor gay synagogy Beyth Chayim v Los Angeles), Sklamberg přišel ke klezmerské hudbě jen s malými zkušenostmi se znalostí jidiš písní. Sklambergova práce se staršími a historickými prameny však vytvořila, podobně jako u výše zmíněné Adrienne Cooper, jeho zálibu v jidiš repertoárech. Sklamberg pracoval pro organizaci YIVO, jehož prostřednictvím měl přístup k významné sbírce komerčních i terénních nahrávek. Kapela začala vkládat tento materiál do svého programu. Sklamberg nadále využívá kombinaci výzkumu a poslechových prožitků k rozvinutí svého hlasového stylu, ovlivnilo ho především jidiš divadlo a zpěvák Aaron Lebedeff a chasidské záznamy.

První album The Klezmatics nazvaném *Shvaygn = toyt* vydali v roce 1988 (Piranha). Disk obsahuje pět vokálních čísel z jeho dvanácti skladeb. První skladbou je „Ershter Vals“ („První waltz“), kterou je sentimentální ruský valčík s jidiš textem a je možná atypickou výjimkou vzhledem k pozdějšímu výběru repertoáru kapely. Písně jako je „Dzhankoye“ a „Ale brider“ („Všichni bratři“), patří mezi nejoblíbenější hity klezmerského revivalu, které mají nepochybně zásluhu k přispění jejich popularity. Za prvé, všichni se vystřídají při zpívání krátkého nebo žádného textu. Podobné písně umožňující účast diváků pomáhají vytvořit iluzi familiarnosti a znalosti kulturní sounáležitosti. Tvoří zároveň jakýsi můstek se současným kulturním vyjádřením. Za druhé námět těchto dvou písní pochází z židovské socialistické tradice, která svou povahou ladí s klezmerským revivalem. V počátcích revivalu se několik klezmerských kapel identifikovalo s písněmi levicového původu a zařadily je do svých sborníků. „Dzankoye“ je název města na Krymu, tato píseň pochází z krátkého období v roce 1920, kdy za sovětské socialistické revoluce bylo dovoleno Židům do začátků vlastnit půdu. Texty s tématem důvěry v židovskou (socialistickou) budoucnost se odrážejí o půl století později v době klezmerského revivalu. Revival totiž výslovně podporuje ve svých tématech písní hrdou, moderní

židovskou identitu založenou spíš na evropských kořenech než na izraelské nebo americké kultuře.

Jako vidíme na příkladu "Dzankoye" a "Ale Bider", socialistická píseň předává univerzální poselství o společenství. Zde The Klezmatics vložili do textu i svůj světový pohled, který je důležitý pro identitu a tvář kapely. Píseň napsal jidiš básník Morris Winchewsky v roce 1890. Původní text začíná slovy: „Všichni jsme bratři a zpíváme veselé písničky. Držíme pospolu jako nikdo jiný.“ Píseň se stala populární mezi židovskými socialisty a stala se široce známou. Začaly se k ní přidávat mnohé další sloky. The Klezmatics pokračovali v tomto vzoru, přidáním sloky narážející na současnou progresivní politiku. Jejich vysvětlivka pozměněného textu říká: „Všichni jsme bratři... Jsme spojeni nábožensky i levicově, stejně jako nevěsta a ženich, jako *kugl* a *kashe** (pohanka a bramborová kaše)...“

Svůj estetický přístup založili The Klezmatics na základě fúze tradičních hudebních jidiš materiálů s dalšími oblastmi hudebních identit členů kapely, kde každý vystupuje i v jiných žánrech mimo klezmer.

Při naplňování tohoto cíle hudebních inovací, The Klezmatics začali přidávat do svého repertoáru nové skladby, a to jak vokální tak i instrumentální. Originální instrumentální číslo může být psáno od úplného začátku. Své nové písně však tvořili přes proces „bricolage“, kdy využili stávajících textů a jejich kombinováním s „nalezeným“ materiálem z instrumentální hudby stejně tak s nově složenou hudbou. Trumpetista Frank London takto vytvořil z původních melodií složených kapelou některé nové písně se staršími jidiš texty.

The Klezmatics vycházejí z písní a melodií Starého světa, které přetvářejí současnými hudebními prvky, čímž vytvářejí moderní formy židovského kulturního sebevyjádření. Skrze jidiš hudbu tak komunikují se současným publikem, v jejich textech můžeme najít, jak už bylo zmíněno, sociální nebo politická témata. Například na disku Rise Up! Shteyt Oyf! vydaného roku 2002 (u vyd. Rounder), nalézáme píseň v jidiš i angličtině, nazvanou „I Ain't Afraid“ („Nebojím se“), která naráží na události teroristických útoků v New Yorku z 9. září 2001. Text v angličtině zní:

I ain't afraid of your Yahweh
I ain't afraid of your Allah
I ain't afraid of your Jesus
I'm afraid of what you do in the name of your God.

Překlad:

Nebojím se tvého Jehovy
Nebojím se tvého Alláha
Nebojím se tvého Ježíše
Bojím se toho, co děláš ve jménu svého Boha.

Tyto tři příklady klezmerových kapel moderní doby (Brave Old World, Mikveh a The Klezmatics) nám představují individuální pojetí písňe, spojenou svými kořeny se Starým a Novým světem. Texty v nich hrají důležitou roli v komunikaci s posluchači. Kapely skrze ně dávají najevo svůj pohled na současnou židovskou identitu a vytvářejí tak charakter hudebního souboru.⁶⁶

Klezmerský revival se nicméně začal distancovat od výhradně „židovského světa“. Na rozdíl od mnohé současné evropské scény, americký revival byl úzce spjat s mnohostranným životem Židů. Sanagogy a židovská centra se stala hlavními dějišti vystupování klezmerské hudby, nová klezmerská alba se stala regulárními tématy diskuze v židovském tisku. Oproti většinové evropské scéně, velká převaha významných muzikantů revivalu v Americe byli Židé. Nicméně, scéna současného klezmeru se neustále vyvíjí a v dnešní době není pro klezmerskou hudbu žádnou výjimkou, že ji hrají i ne-židé.

K „nově objeveným tradicím“ se přidávají i některé mytologizace. Jedním z nich je přijetí akordeonu jako historického nástroje klezmerů z východní Evropy, ten však začal být používán klezmerskými kapelami až ve 30. letech dvacátého století. Varianta tradiční klezmerské hudby přetrvává v dnešním Izraeli jako součást náboženského rituálu.

⁶⁶ Viz Wood, A.: The Multiple Voices of American klezmer in Journal of the Society for American Music, 2007, Nr. 3.

4.4 Současný klezmer v Evropě a Leopold „Poldek“ Kozlowski

V Evropě po druhé světové válce přetrvaly klezmerské prvky pouze v některých částech bývalého Sovětského svazu, které byly pod rumunskou správou a v oblastech jidiš-mluvícího židovského obyvatelstva, které přežilo válku. Hudba klezmerů se znovu objevila jak v zemích, kde byla židovská kultura totálně zničena šoa, jako například v Polsku, tak v západní Evropě prostřednictvím inspirace mladšími americkými umělci po roce 1989.⁶⁷

K významným současným představitelům klezmeru patří nizozemští Di Gojim a Amsterdam Klezmer Band se zpěvákem a akordeonistou Alecem Kopytem, který má kořeny na Ukrajině. Amsterdam Klezmer Band vznikl propojením toho nejlepšího z obou světů Starého a Nového světa. Skupinu založil v roce 1996 saxofonista Job Chaies.

Současná klezmerová scéna je bohatá zvláště v Německu. Zde má silnou tradici i interpretace jidiš písní ve folkovém stylu v doprovodu kytary. Příkladem je písničkář Peter Rohland (1933-1966). Za zdejší klezmerové kapely jmenujme Dance of Joy, Khupe, 17 Hippies a Di Grine Kuzine (v překladu bláznivá sestřenice). V hudbě Di Grine Kuzine jsou znatelné prvky latinsko americké hudby a balkánu. Hrají ve složení akordeon, trubka, klarinet, tuba a bicí. Další významné klezmerové soubory Evropy jsou např. londýnský Oi Va Voi a She'koyokh, Klezmer Connection a soubor Frejlech z Rakouska, francouzský Yankele a Glik, švédské Trio Mozkovitz, italský Klezroy a Marc Bernstein's Kibrick z Dánska.

K rozvoji tohoto stylu dochází i v zemích, odkud samotná hudba klezmerů pochází. V Maďarsku se připojuje k silnému revivalu maďarského folkloru ze 70. let soubor Muzsikás, který natáčí album s židovským tématem. Dnes oblíbení jsou maďarští Di Naye Kapelye, na Slovensku je nejvýraznějším ansámblem Pressburger Klezmer Band. V Polsku působí, spíše do vážné hudby orientovaní, Kroke a Cracow Klezmer Band.

„Poslední klezmer“ – Pejsech ben Zvi Kleinman, který se od roku 1945 jmenuje Leopold „Poldek“ Kozlowski, patří do známé rodiny Brandweinů. Je jediným žijícím profesionálním hudebníkem východní Evropy, který vyrostl

⁶⁷ The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

v předválečné klezmerské hudební tradici. Vystudoval klasickou hru na housle, jako jediný ze své rodiny přežil šoa. Dnes žije v Krakově a navázal kontakt s představiteli současných židovských směrů v Izraeli a v Americe. Na svůj klezmerský původ je dnes hrdý. V roce 1994 o Leopoldovi Kozlowském natočil Yale Strom dokumentární film „Poslední klezmer“.

V České republice hrají klezmer, nebo z něho alespoň vycházejí, rozličné soubory. Jedním z ansámlů je Trombenik, který se inspiruje rockem, jazzem, balkánským duchem i cikánskou nespoutaností, latinskoamerickými rytmy i ethno stylem. Písně a melodie židovských hudebníků z východní Evropy a z Ameriky z 19. a 20. století jsou jim pro tuto pestrou fúzi základem. Vystupují před posluchači v Praze, na Moravě i na pódii festivalů a sálů klubů v zahraničí. Objevují se v programech divadel i vážné hudby a vyhrávají do tance na plesech a svatbách. Kapela získává svůj charakteristický zvuk díky pěti nástrojům: klarinet, housle, bendžo, kontrabas a bicí. Písně jsou v angličtině a v jidiš.

Létající rabín je pětičlenný klezmerový soubor z Prostějova. Mírně doplňuje tradiční repertoár židovských slavností a svateb o středoevropské písně v jidiš a několik šlágrů z židovské hudební kuchyně s českými texty. Kapela byla založena roku 2001 a vychází především amerických Klezmerim. Směšování různých stylů a žánrů je ansámlu spíše cizí.

Dále se k souborům řadí tradičnější Prague Klezmerim, s nimiž jidiš písně zpívá herec Petr Vacek a rocková Klec se svým lídrem Martinem Šmídem. Z širšího hlediska by se daly k žánru připojit i dívčí vokální soubor Adash, který má své kořeny ve speciálním kurzu hebrejštiny na Ostravské univerzitě, Mišpacha, Ester, Marion, Hana Frejková, Kateřina Kolcová-Tlustá a Věra Nerušilová. Z tohoto typu souborů má ke klezmeru nejbližší brněnská HaChucpa, která vznikla v roce 1997 při Ha Divadle. Skládá se z členů divadla, studentů JAMU a brněnské konzervatoře, členů brněnské Židovské obce a dalších. V překladu „chucpa“ znamená drzost, která odkazuje na snahu oživit a navázat na téměř zaniklou tradici židovské kultury v Brně. Soubor vychází z tradice aškenázských Židů a zůstává otevřen vlivům moravské lidové hudby. Není tolik svázan se současnou americkou a západoevropskou scénou klezmeru a proto v něm nevyniká jazzový prvek. Některé jidiš písně má v repertoáru i Hana Hegerová a nazpívala je i Bára Basiková, na svých discích z hudby klezmerů vychází i Traband a další kapely.

4.5 Klezmer v Izraeli

Klezmerská hudba v Evropě a především v Americe byla profesionální tradicí a je lépe zdokumentována než v Izraeli. Před rokem 1990 nejsou v Izraeli žádné záznamy o plno-profesionálních muzikantech, nejspíš v důsledku špatných hospodářských podmínek a aškenázského rabínského zákazu instrumentální hudby v Jeruzalémě od roku 1860. (Rubin, Joel „The klezmer tradition...”) Navíc i kultura jidiš neměla ve světském Izraeli moc šancí na uchycení. Jednou z příčin jsou rozdílné názory mezi hebrejskoizraelskou a východoevropskou kulturou jidiš na sionistické hnutí a i v pozdější izraelské společnosti. Stát Izrael i nový obraz židovství tvořili odhodlaní Židé se zbraní v ruce, nikoli pravověrní Židé v kaftanech hovořící jidiš. Známa varianta klezmerské hudby *rumeniše štiklech* (rumunské kousky) se tak ustálila na oslavách a svatbách chasidů a ultraortodoxních obcích. Chasidští klezmeři v Izraeli tedy vlastně plní stejnou rituální roli jako tehdejší klezmerští hudebníci v Evropě. Nicméně i v Izraeli se od šedesátých let probudil zájem o tradiční klezmerskou hudbu, ať uvnitř ortodoxních obcí tak i ze strany sekulární společnosti.⁶⁸

Klarinetista Moše „Musa“ Berlin se narodil v Tel Avivu roku 1938 a již od šedesátých let zaváděl do ortodoxního svatebního programu materiály z východní Evropy a Ameriky, které nacházel na starších deskách. Dá se říci, že svým úsilím vlastně předběhl americký revival klezmerské hudby. Berlin pochází z rodiny polských chasidů a sympatizuje s ortodoxními sionisty, tvoří v Izraeli přechod mezi tradicí a revivalem. Dosud mezi americkými revivalisty a izraelskými klezmery nebyl téměř žádný kontakt a i dnes je nepatrný zájem o americkou klezmerskou hudbu.

Izraelští klezmeři, na rozdíl od svých evropských a amerických kolegů, nevytvářeli nové skladby, ale přizpůsobovali melodie z východní Evropy, Ameriky a jiných zdrojů izraelskému prostředí.

⁶⁸ Mazor, Y, Rubin, J.: The Klezmer Tradition in the Land of Israel: Transcriptions and Commentaries in Yearbook for Traditional Musi Nr. 34. Year 2002. Str. 207-208.

5 Závěr

V práci jsme prošli dějinami vývoje pojmu „klezmer“ od prvopočátků, přes označení „klezmer“ jako hudebník a vznik „klezmeru“ jako hudebního stylu v 2. polovině 20. století.

K zadanému tématu jsem měla k dispozici dostatečné množství zdrojů zabývajících se problematikou židovské hudby. Knižní i elektronické zdroje byly provenience jak domácí tak zahraniční. Jediným zjevným problémem se zdroji byl fakt, že většina z nich pojednávala o „starší“ klezmerské hudbě a méně jich pojednávalo o současné klezmerové scéně. Tituly odkazující k současnému vývoji klezmerové hudby jsou ve veřejných knihovných buď nedostupné nebo nejsou ani dostatečně celistvé a strukturované. Některé z těchto titulů lze zajistit elektronickou objednávkou a doručením ze zahraničí (nejčastěji z USA či Izraele). Největší práci mi dal překlad zahraničních zdrojů. Ponejvíce byla původním jazykem těchto zdrojů angličtina, v některých případech i hebrejšтина. S obstaráním hudby to bylo obvykle jednodušší. Většinu titulů jsem obstarala v hudebních odděleních knihoven, některé též od mých přátel, kteří stejně jako já rádi poslouchají klezmer. Hlubokou, takřka až bezednou studnicí pro poslech současného klezmeru jsou samozřejmě i internetové vody, neboť mnoho hudebních skupin toužících po slávě (ať už lokální či mezinárodní) se prezentuje právě v tomto elektronickém médiu. Důvody jsou prozaické: velmi nízké náklady na prezentaci a možnost oslovení mnoha potenciálních fanoušků. Mohu-li vyslovit svůj vlastní názor, domnívám se, že klezmerová hudba v dnešním globalizovaném a propojeném světě představuje cosi jako originální ostrůvek uprostřed mainstreamového často i tuctového oceánu hudby. Z rádií i mnohých hudebních festivalů jsem zaplavování stále podobnými a omletými hudebními styly. Popová muzika neurazí a takřka všichni ji chtě-nechtě posloucháme. Hudba etnická (ethno music), kam lze klezmer v podstatě také řadit, však představuje originální, neposlouchaný hudební styl s dlouholetou historií, tradicí a nevšedními rytmy. Dnešní svět spěje stále více k propojování kultur a etnik (tzv. tavicí kotel, melting pot), avšak stále se najdou lidé, kteří své kořeny nezapřou, hlasí se k nim a jsou na ně hrdí. I proto se domnívám, že klezmer zcela určitě nezanikne. Pouze se transformuje do jiné podoby. Vývoj nelze zastavit.

Mluvíme-li o kořenech židovství a síle židovské kultury, dovolím si krátkou odbočku. Je to výstižný příběh o tom, jak si klezmer v podstatě sám najde svého

interpreta. Kanadský hudebník vystupující pod jménem Socalled vyrostl na hip-hopové hudbě a zpočátku vůbec netušil, co je to klezmer. V době dospívání se však začal více zajímat o historii své rodiny a zjistil, že jeho babička pocházela z ukrajinské židovské rodiny. Jako každý mladý člověk i on hledal své uplatnění na světě a jelikož se zajímal o hudbu, pátral i po tom, jakou muziku mohli poslouchat jeho předkové a k čemu by tedy i on sám mohl mít vlohy. Pak už cesta ke klezmeru nebyla složitá. Rytmus klezmeru ho natolik zaujal, že v něm začal tvořit i své vlastní písně. A výsledek je nadmíru originální a uchu lahodící. V jeho projevu se mísí prvky hip-hopu s prvky klezmeru a texty písní zdařile kombinují angličtinu s jazykem jidiš. Nejsem si samozřejmě jistá, co na takovéto originální výstřelky říká staromilný příznivec klezmeru, ale domnívám se, že ani on by se neměl cítit dotčen, že mu někdo kazí jeho tradiční styl. Mám za to, že právě takovéto směřování klezmeru má budoucnost. Často se totiž stává, že právě to, co tolik opečováváme a snažíme se zakonzervovat v původní podobě, často zcela zanikne. A to by byla v případě klezmeru věčná škoda.

Mám-li zhodnotit současnou klezmerovou scénu, řekla bych, a je docela logické, že oproti starším dobám a starým „klezmerům“ do 20. století, kteří hráli ve většině případů výhradně pro židovské obcenstvo, je současná doba klezmerových kapel velmi odlišná. Nezřídka ji hrají „nežidé“ (což se v historii také stávalo) a nabízí se otázka a rozporuplné odpovědi na ni, zda se jedná o židovskou hudbu, či nikoliv. Podle mého názoru (a dle příkladů z minulosti), měli klezmeři v repertoáru i světské melodie a písně. Podobně jako v jazyku jidiš, ve kterém se život a kultura Židů zvláště dobře odráží, i klezmer do sebe nasává různé vlivy z oblastí, kde židovské obyvatelstvo žije. I klezmerová hudba má tedy právo (a možná že i povinnost), mísit se s novými a modernějšími prvky. Ne vždy to vede k degradaci, ale jde o nazadřitelný vývoj. Nemám nic proti fúzím a experimentům v rámci klezmerské hudby, například vlivy jazzu, hip-hopu či elektronických nástrojů. Záleží na vkusu jednotlivce. A jak se říkávalo: „Jaký klezmer, taková svatba“, věřím, že platí i pravidlo „jaký je posluchač, taková je jeho klezmerová kapela“. Klezmeru do budoucna přeji veselá a plodná léta.

Zdroje:

Encyclopaedia Judaica. Keter Publishing House, Jerusalem 1971.

Encyklopedie osobností Evropy od starověku do současnosti. Nakladatelský dům OP, Praha, 1993. Str. 711.

Encyklopedie Universum. Euromedia Group, Praha, 2001. Str. 297.

IDELSOHN, A. Z.: Jewish Music in Its Historical Development, 3. vydání. New York, Schocken Books, 1975. Str. 535.

MAZOR, Y., RUBIN, J.: The Klezmer Tradition in the Land of Israel: Transcriptions and Commentaries in Yearbook for Traditional Musi Nr. 34. Year 2002.

NEWMAN, J., SIVAN, G.: Judaismus od A do Z. Sefer, Praha, 1992. Str. 285.

OTTENS, R., RUBIN, J.: Klezmeři. Z něm. originálu přeložila Vlasta Reitterová. Vydání první. Jinočany, H&H, Jinočany, 2003. Str. 272.

PAVLÁT, L., FIEDLER, J., ŠEDINOVÁ, J. a kol.: Židé – Dějiny a kultura. Kliment a Mrázek, Praha, 1997. Str. 144.

Roš Chodeš, Roč. 63, č. 4 (2001): Rebelové a mystici klasického klezmeru. Str. 14-15.

SFAR, Joann: Klezmer - Cesta na východ, 1. vydání. Praha, DEUS, 2009. Str. 140

The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume 1. Yale University Press, 2008.

WOOD, A.: The Multiple Voices of American klezmer in Journal of the Society for American Music, 2007, Nr. 3. Cambridge University Press, 2007.

Internetové odkazy:

Air Davidows Klezmer Shack:

<http://www.klezmershack.com/contacts/klezbyloc.html> (02.07.2010)

Hudební skupina Klec: <http://www.klec.cz> (29.06.2010)

Hudební skupina Klezmatics: http://www.klezmatics.com/shop_toyt.php (30.06.2010)

Israeli & Jewish Music: <http://www.israel-music.com/> (20.06.2010)

Mikveh: <http://www.aliciasvigals.com/mikveh/sound.html> (24.06.2010)

Rambles a cultural arts magazine: http://www.rambles.net/mikveh_selftitl01.html (26.06.2010)

Kapela Trombenik: <http://www.trombenik.cz/?page=kapela&lang=cz> (26.6.2010)

Létající rabín: <http://www.letajicirabin.com/> (26.6.2010)

Dívčí vokální soubor Adash: <http://adash.osu.cz/index.php> (27.6.2010)

Ha Chucpa: <http://www.hachucpa.estranky.cz/> (27.6.2010)

České klezmer kapely: <http://klezmer.hyperlink.cz/kapely.htm> (27.6.2010)

Socalled: <http://www.myspace.com/socalled>

Výběr světové diskografie:

- Dave Tarras: Master of the Jewish Clarinet. Music for the Traditional Jewish Wedding, vyd. W. Z. Feldman a A. Statman, New York 1979
- Epstein Brothers Orchestra: Kings of Freylekh Land. A Century of Yiddish-American Music, vyd. R. Ottens a J Rubin, Mohuč 1995
- Brave Old World/Klezmer Music - *Flying Fish Records 1990*
- Flying Bulgar Klezmer Band - *Flying Bulgar recordings 1990*
- di Gojim/Noch a sjoh - *Syncoop Produkties 1993*
- Jontef/Klezmer Music & Jiddish songs - *ARC Music Production 1995*
- Kroke/Trio - *Oriente Musik Berilin 1996*
- Kroke/Eden - *Oriente Musik Berilin 1997*
- Klezmer Music. Early Yiddish Instrumental Music
- The First Recordings 1908-1927 From the Collection of Dr. Martin Schwartz. vyd. M. Schwartz, El Cerrito/Kalifornien 1997
- The Klezmatics/Shvaygn=Toyt - *Piranha 1989*

- The Klezmatics/Rhythm+Jews - *Piranha* 1990
- Joseph Moskowitz/The art of the Cymbalom - *Rounder Records* 1996
- Di Naye Kapelye - *Oriente Musik* 1998
- Orchestra of the Jewish Theatre Bucharest/Yiddish folksongs - *Delta music* 1990
- Orchestre Klezmer/Shpil es nokh a mol - *Arion Paris* 1992
- Mandy Patimkin/Mamaloshen - 1997
- Leonid Soybelman/Juliki - *RecRec* 1995
- Klezmer Tradition in the Land of Israel - vyd. Y. Mazor, Jerusalem 1999
- Mikveh: Mikveh - vyd. Traditional Crossroads, 2005
- Klezmermer Music: Compilation - vyd. Wagram Music, 2007

Summary

Klezmer v moderní době

Klezmer in Modern Time

Eva Hosnédlová

The Bachelor's thesis follows the development of the term "Klezmer", which originally meant a musical instrument. Most attention is paid to the period I characterized as modern times. Further, I list the greatest Klezmer musicians of the early 20th century and describe the period before the creation of Klezmer as a musical style in late 1970s. I continue until the present day by looking at the global Klezmer scene and the trends in the music, where questions about its future development arise.

Bakalářská práce prochází dějinami vývoje pojmu klezmer, jehož původní význam označoval hudební nástroj. Největší prostor je věnován období, které jsem charakterizovala jako moderní dobu. Dále se zmiňuji o největších klezmerských muzikantech v Americe na začátku 20. století a popisuji období do vzniku klezmeru jako stylu hudby na konci 70. let 20. století. Pokračuji do současnosti pohledem na klezmer scénu ve světě a trendy v této hudbě, kde se nabízejí otázky o jeho budoucím vývoji.